ars inspiratio

studia dedykowane Profesor Eleonorze Jedlińskiej

Ars inspiratio
Studia dedykowane Profesor Eleonorze Jedlińskiej

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Ars inspiratio

Studia dedykowane Profesor Eleonorze Jedlińskiej

Pod redakcją

Anety Pawłowskiej
Krzysztofa Stefańskiego
Magdaleny Milerowskiej

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2024

REDAKCJA
Aneta Pawłowska, Krzysztof Stefański, Magdalena Milerowska
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. G. Narutowicza 65

RECENZENCI
Lechosław Lameński
Jerzy Malinowski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Natasza Grabowiecka

KOREKTA
Joanna Dobkowska-Kubacka

SKŁAD I ŁAMANIE
Tomasz Pietras

PROJEKT OKŁADKI
Joanna Apanowicz

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2024
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)
https://doi.org/10.18778/8331-666-6

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11624.24.0.K
Ark. druk. 31,375

ISBN 978-83-8331-666-6
e-ISBN 978-83-8331-667-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Profesor Eleonora Jedlińska

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6

SPIS TREŚCI

Tabula Gratulatoria 15
Słowo wstępne (**Redakcja**) 17
Bibliografia prac drukowanych prof. Eleonory Jedlińskiej 23
Galeria zdjęć Jubilatki 33

1. SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ 39

Olga Tuszyńska-Szczepaniak
O symbolice XIV-wiecznych scen rodzajowych, ukazanych w rzeźbie architektonicznej dwóch fryzów impostowych kolegiaty w Sandomierzu 41

Zbigniew Bania
Kaplice na zamku w Kamieńcu Podolskim 71

Piotr Gryglewski
Sztuka ożywiania – instalacje wodne w renesansowych ogrodach 85

Ewa Kubiak, Doris Bieńko de Peralta
Franciszkańscy męczennicy z Japonii w kulturze religijnej i sztuce Nowej Hiszpanii i Wicekrólestwa Peru 105

Agnieszka Świętosławska
Perspektywy na Salon. Artyści ze Lwowa a Paryż w pierwszej połowie XIX wieku 139

Daria Rutkowska-Siuda
W cieniu „wiejskich katedr". Sakralna architektura drewniana z obszaru diecezji sandomierskiej i kieleckiej na przełomie XIX i XX wieku na wybranych przykładach 163

Joanna Jaśkiewicz
„Talent jej był przede wszystkim męskim". Krytyka artystyczna a płeć od lat 80. XIX wieku do lat 30. XX wieku 189

Małgorzata Geron
Listy z Warszawy Tytusa Czyżewskiego – przegląd poruszanej problematyki 203

Krzysztof Stefański
Muzea w pałacach. Adaptacja łódzkich rezydencji fabrykanckich na cele muzealne 219

2. W KRĘGU SZTUKI ŻYDOWSKIEJ 247

Irmina Gadowska
Obrazy z getta Samuela Hirszenberga 249

Renata Piątkowska
Świadectwo miejsca i czasu. Rysunki Fiszela Zylberberga (Zbera) z obozu internowania w Beaune-la-Rolande (departament Loiret we Francji) ... 269

Magdalena Milerowska
Między maskami i lustrem – o dwóch autoportretach Felixa Nussbauma 293

Agnieszka Rejniak-Majewska
Nieostrość i *punctum* (Sasnal w Muzeum POLIN) 311

Artur Kamczycki
Od kolekcji judaików do wystaw syjonistycznych 331

3. SZTUKA NOWA, SPOJRZENIE W PRZYSZŁOŚĆ 351

Aneta Pawłowska
„Tedy istotą sztuki byłoby odkładanie-się-w-dzieło prawdy bytu". Postać Césara Manrique i jego kreacje artystyczne 353

Małgorzata Reinhard Chlanda
„Maria Anto, fenomen w Galerii Cortina" – wyjątkowe odkrycie Dino Buzzatiego w Warszawie 367

Olga Jagnicka
Ciche *sacrum* w malarstwie Stefana Gierowskiego 385

Adam Drozdowski
Reklama kolejowa i murale jako przykład projektowania graficznego na zlecenie Banku Pekao S.A. w latach 1945–1989 413

Jan Wiktor Sienkiewicz
Łodzianka na Podlasiu. Pejzaż i martwa natura Agnieszki Żmudy 433

Zofia Lipecka
Symbol 447

Dominika Łarionow
Scenografia, czyli sztuka XXI wieku 459

Paulina Sztabińska-Kałowska
Sztuka instalacji jako ślad procesu artystycznego 475

Krzysztof Cichoń, Agnieszka Kuczyńska
Żywioł sztuki 489

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6

CONTENTS

Tabula Gratulatoria 15
Foreword (Editorial Team) 17
Bibliography of the printed works of Prof. Eleonora Jedlińska 23
Photo gallery of the Jubilarian 33

1. A LOOK INTO THE PAST 39

Olga Tuszyńska-Szczepaniak
On the symbolism of 14th-century genre scenes depicted in the architectural sculpture of two impost friezes of the collegiate church in Sandomierz ... 41

Zbigniew Bania
Chapels in the castle in Kamianets-Podilskyi 71

Piotr Gryglewski
The art of enlivening – water installations in renaissance gardens 85

Ewa Kubiak, Doris Bieńko de Peralta
The Franciscan martyrs of Japan in the religious culture and art of New Spain and the Viceroyalty of Peru 105

Agnieszka Świętosławska
Perspectives on the Salon. Artists from Lviv in Paris in the first half of the 19th century 139

Daria Rutkowska-Siuda
In the shadow of 'village cathedrals'. Sacred wooden architecture from the area of Sandomierz and Kielce dioceses at the turn of the 19th and 20th centuries based on selected examples 163

Joanna Jaśkiewicz
"Her talent was primarily male". Art criticism and gender from the 1880s to the 1930s 189

Małgorzata Geron
Listy z Warszawy [*Letters from Warsaw*] by Tytus Czyżewski – an outline of the issues discussed 203

Krzysztof Stefański
Museums in palaces. Adaptation of the residences of Lodz factory owners for museum purposes 219

2. IN THE CIRCLE OF JEWISH ART 247

Irmina Gadowska
Pictures from the ghetto by Samuel Hirszenberg 249

Renata Piątkowska
Testimony of place and time. Drawings by Fiszel Zylberg (Zber) from the internment camp in Beaune-la-Rolande (Loiret, France) 269

Magdalena Milerowska
Between masks and mirror – two self-portraits by Felix Nussbaum 293

Agnieszka Rejniak-Majewska
Bluredness and *punctum* (Sasnal at the POLIN Museum) 311

Artur Kamczycki
From Judaica Collections to Zionist Exhibitions 331

3. NEW ART, A LOOK INTO THE FUTURE 351

Aneta Pawłowska
"Thus, the essence of art would be the laying-into-work of the truth of being." The figure of César Manrique and his artistic creations 353

Małgorzata Reinhard Chlanda
"Maria Anto, a phenomen in the Cortina Gallery" – Dino Buzzati's unique discovery in Warsaw 367

Olga Jagnicka
A silent *sacrum* in the painting of Stefan Gierowski 385

Adam Drozdowski
Railway advertising and murals as an example of graphic design commissioned by Bank Pekao S.A. in the years 1945–1989 413

Jan Wiktor Sienkiewicz
A woman from Łódź in Podlasie. Landscape and still life by Agnieszka Żmuda 433

Zofia Lipecka
Symbol 447

Dominika Łarionow
Set design as 21st century art 459

Paulina Sztabińska-Kałowska
Installation art as a trace of the artistic process 475

Krzysztof Cichoń, Agnieszka Kuczyńska
The element of art 489

TABULA GRATULATORIA

Zbigniew Anusik

Alina Barczyk

Tadeusz Bernatowicz

Błażej Ciarkowski

Aleksander Edelman

Janusz Frenkel

Magdalena Furmanik-Kowalska

Marek Gensler

Witold Glinkowski

Dariusz Jeziorny

Andrzej Kaniowski

Katarzyna Kaniowska

Małgorzata Karkocha

Krzysztof Kędziora

Jarosław Kita

Andrzej Kompa

Maciej Kokoszko

Lechosław Lameński

Krzysztof Lesiakowski

Ewa Letkiewicz

Jerzy Malinowski

Anna Markowska

Wanda Nowakowska

Anna Ozaist-Przybyła

Tomasz Pietras

Krzysztof Pomian

Maria Poprzęcka

Marek Rosiak

Łukasz M. Sadowski

Adam Sitarek

Julia Sowińska-Heim

Karolina Stanilewicz

Rafał Stobiecki

Aleksandra Sumorok

Teresa Śmiechowska

Artur Tanikowski

Andrzej Turowski

Tomasz Załuski

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.01

SŁOWO WSTĘPNE

Profesor Eleonora Jedlińska – poznanianka z urodzenia, łodzianka z wyboru, serce pozostawiła w Paryżu. W rodzinnym mieście nad Wartą rozpoczęła edukację wykazując już w wieku szkolnym artystyczną wrażliwość – jej pasją był balet. W późniejszym czasie jej zainteresowania skierowały się w stronę sztuk plastycznych. Efektem tego było podjęcie studiów z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, które ukończyła w 1980 roku na podstawie napisanej pod kierunkiem prof. Konstantego Kalinowskiego pracy magisterskiej *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku*. Już wtedy ujawniła się jej fascynacja nadsekwańską stolicą. Ale los rzucił ją gdzie indziej. Charyzmatyczny dyrektor łódzkiego Muzeum Sztuki, Ryszard Stanisławski, pragnąc nadać kierowanej przez siebie placówce rangę prężnego ośrodka sztuki współczesnej, zaproponował w 1982 roku pracę młodym historykom sztuki z Poznania – małżonkom Eleonorze i Jaromirowi Jedlińskim. Oboje przyjęli tę propozycję traktując ją jako wyzwanie warte podjęcia. Przeprowadzka z Poznania do Łodzi wynikała z zainteresowania małżonków Jedlińskich unikatowymi zbiorami sztuki nowoczesnej, które posiadało Muzeum Sztuki w Łodzi. Już wówczas kolekcja ta cieszyła się dużym uznaniem, a jej prestiż związany był jeszcze z przedwojenną działalnością wybitnych artystów polskiej awangardy międzywojennej, takich jak Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Pierwsze lata w Łodzi, to trudny okres stanu wojennego. Profesor Jedlińska

poświęciła je na katalogowanie dzieł Josepha Beuysa[1]. Cenną kolekcję prac uznanego niemieckiego artysty umieszczono w pomieszczeniach dawnych stajni willi Edwarda Herbsta na Księżym Młynie (jeszcze przed rewitalizacją, obecnie Muzeum Pałac Herbsta), W tych niewielkich przestrzeniach Profesor Jedlińska zorganizowała ekspozycję prac Beuysa, którą, prowadząc nieformalne wykłady na temat jego twórczości, prezentowała wielu znakomitym gościom. Darowizna Josepha Beuysa dla Muzeum Sztuki w Łodzi stała się magnesem przyciągającym świadomych jej wyjątkowego znaczenia na skalę europejską miłośników sztuki nowoczesnej.

Rok 1984 roku przyniósł w życiu Profesor Jedlińskiej dużą zmianę, decydując o jej dalszej drodze życiowej. Profesor Wanda Nowakowska, kierująca Zakładem Historii Sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, zaproponowała jej u siebie pracę, dostrzegając w młodej badaczce duży potencjał. Perspektywa prowadzenia badań naukowych, możliwości intelektualnego rozwoju oraz kontaktu ze studentami skłoniły ją do podjęcia nowego wyzwania zawodowego, tym razem w roli historyka sztuki na Uniwersytecie. W ramach swojej nowej roli Profesor Jedlińska rozpoczęła badania nad sztuką XIX i XX wieku, zarówno w Polsce, jak i za granicą, równolegle prowadząc szeroki wachlarz zajęć dydaktycznych obejmujących historię sztuki od czasów starożytnych po współczesne. Ćwiczenia, wyjazdy naukowe do muzeów i galerii, spotkania z historykami sztuki i artystami oraz udział w konferencjach dla młodych naukowców stanowiły istotny element jej pracy na Uniwersytecie Łódzkim. Ponieważ na uczelni nie istniał wówczas odrębny kierunek nauczania historii sztuki, Profesor Jedlińska prowadziła wykłady i ćwiczenia z wybranych zagadnień historii sztuki, metodologii i krytyki artystycznej dla studentów różnych kierunków, w tym historii, filozofii, etnografii, archeologii, kulturoznawstwa, pedagogiki i filologii germańskiej. W tym okresie uczestniczyła także wraz z mężem Jaromirem (pracującym nadal w Muzeum Sztuki) w przygotowaniach do wystawy „Vision and Unity", która odbyła się w Van Reekum Museum w Apeldoorn w dniach 18 czerwca – 4 września 1989 roku i prezentowała dzieła polskiej awangardy międzywojennej oraz polskich artystów współczesnych.

[1] W sierpniu 1981 roku Joseph Beuys, znany niemiecki artysta, z okazji 50. rocznicy otwarcia dla publiczności Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r., przekazał Muzeum Sztuki w Łodzi około 1000 swoich prac (Polentransport 1981).

Kontakty międzynarodowe stanowiły wraz z upływem czasu coraz istotniejszy element działalności młodej badaczki. W 1992 roku, dzięki stypendium Foundation d'Appui de la Litterature Indépendante et Sciences Polonaise w Paryżu, Eleonora Jedlińska mogła zgromadzić materiały do swojej pracy doktorskiej dotyczącej malarstwa europejskiego XIX i początku XX wieku, którą przygotowywała pod kierunkiem prof. Wandy Nowakowskiej. Kontakt z kolekcją sztuki europejskiej w otwartym w 1986 roku paryskim Musée d'Orsay pomógł młodej adeptce nauki sprecyzować problematykę swojej dysertacji. Temat Josepha Beuysa nadal pozostawał obecny w jej życiu. W 1993 roku wzięła udział w konferencji poświęconej życiu i twórczości niemieckiego artysty, która odbyła się w Mediolanie w Galerii Brera, a towarzyszyła jej wystawa prac Beuysa ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi. W tym samym roku uczestniczyła również w Międzynarodowej Konferencji poświęconej życiu i twórczości Władysława Strzemińskiego, zorganizowanej z okazji setnej rocznicy urodzin artysty.

W styczniu 1994 roku Profesor Jedlińska obroniła na Uniwersytecie Łódzkim pracę doktorską zatytułowaną „Motyw śmierci w malarstwie polskim XIX i początku XX wieku na tle obecności tego tematu w sztuce europejskiej". W swojej pracy analizowała motyw śmierci przez pryzmat wydarzeń historycznych, społecznych i filozoficznych, nadając jej charakter wywodu ikonologicznego i komparatystycznego, z naciskiem na trwałość tego motywu w tradycyjnych „ramach ikonograficznych" wywodzących się z antyku. Pracę oceniono wysoko, a recenzentami byli prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński z Uniwersytetu Łódzkiego. Na jej podstawie Profesor Jedlińska opublikowała kilka ważkich tekstów. Szeroka tematyka rozprawy stała się punktem wyjścia do jej wykładów dotyczących malarstwa i rzeźby europejskiej XIX wieku.

Po obronie Eleonora Jedlińska została zatrudniona jako adiunkt w powtórnie reaktywowanej Katedrze Historii Sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie zaczęła kształcić przyszłych historyków sztuki. Powierzono jej prowadzenie wykładów z zakresu polskiego i europejskiego malarstwa nowoczesnego, zajęć dotyczących ikonografii i ikonologii, historii fotografii oraz wykładów monograficznych, a nieco później seminarium magisterskiego. W jego ramach do tej pory powstało ponad 90 prac, które recenzenci oceniali bardzo wysoko. Dotyczą one szerokiego spektrum zagadnień związanych ze sztuką polską, europejską i amerykańską, obejmując okres od końca

XVIII wieku do XXI wieku. Jako promotor licznych prac magisterskich, często o interdyscyplinarnym charakterze, Profesor Jedlińska wielokrotnie powierzała ich recenzje specjalistom z pokrewnych dziedzin naukowych, takich jak estetyka, filozofia, architektura czy projektowanie przemysłowe.

Lata 90. XX wieku, a następnie pierwsza dekada XXI wieku to okresy, gdy rozpędu nabierają międzynarodowe kontakty Eleonory Jedlińskiej. W 1995 roku wzięła udział w prezentacji i sympozjach poświęconych współczesnej sztuce Izraela – Art Focus – Contemporary Israeli Art, które miały miejsce w Jerozolimie i Tel Awiwie. Kilkutygodniowy pobyt w Izraelu oraz możliwość zapoznania się ze sztuką starszego i najmłodszego pokolenia twórców żydowskich, a także poznanie zbiorów The Israel Museum w Jerozolimie i Tel Aviv Museum of Art oraz praca badawcza w muzealnych bibliotekach, skierowały zainteresowania naukowe Profesor Jedlińskiej w stronę sztuki polskich Żydów oraz sztuki nowoczesnej i współczesnej, a w szczególności na kwestię wpływu Holocaustu na sztukę po 1945 roku. W 1999 roku odbyła miesięczny staż naukowy w United States Holocaust Memorial Museum Center for Advanced Holocaust Studies w Waszyngtonie, gdzie rozpoczęła zbieranie materiałów do książki *Sztuka po Holocauście*, która została wydana w Łodzi w 2001 roku i wzbudziła duże zainteresowanie. Wzięła również udział w międzynarodowej konferencji „Polacy – Żydzi" z okazji 65. rocznicy zakończenia drugiej wojny światowej, która odbyła się w Warszawie. W wyniku tych doświadczeń powstały liczne publikacje oraz wygłoszonych zostało szereg referatów na kongresach i konferencjach, m.in. na Uniwersytecie w Jerozolimie (World Congress of Jewish Studies) i w Rawennie, a także na wielu uniwersytetach w Polsce i Europie, gdzie przedstawiała tematy dotyczące pamięci wydarzeń drugiej wojny światowej i Zagłady w sztuce współczesnej artystów polskich i zagranicznych.

Zwieńczeniem tego etapu drogi naukowej Eleonory Jedlińskiej było wydanie w 2006 roku książki *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002. Wybrane zagadnienia* (Łódź, 2006), na której podstawie rok później obroniła pracę habilitacyjną w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Recenzentami jej dorobku naukowego byli dr hab. Maria Hussakowska-Szyszko z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. dr hab. Maria Poprzęcka z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, prof. dr hab. Joanna Sosnowska z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie oraz prof. dr hab. Andrzej Turowski z Université de Bourgogne w Dijon.

Uzyskanie tytułu doktora habilitowanego umożliwiło Eleonorze Jedlińskiej objęcie stanowiska profesora nadzwyczajnego na Uniwersytecie Łódzkim, na Wydziale Filozoficzno-Historycznym w Katedrze Historii Sztuki. Udział w wielu konferencjach naukowych, zarówno krajowych, jak i zagranicznych (m.in. Heidelberg, Amsterdam, Rawenna, Jerozolima, Tallin, Millersville University of Pennsylvania), podczas których przedstawiała swoje referaty, potwierdził jej renomę badacza o międzynarodowym zasięgu. Jej teksty były szeroko dyskutowane i cytowane w międzynarodowych publikacjach. W 2012 roku została zaproszona do udziału w grancie kierowanym przez prof. dra hab. Włodzimierza Boleckiego z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk pt. „Sensualność w kulturze polskiej". W ramach tego projektu opracowała teksty dotyczące sensualności w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora, twórczości Mirosława Bałki oraz Rafała Jakubowicza. W lipcu i sierpniu 2015 roku Profesor Jedlińska otrzymała z kolei stypendium dla profesora wizytującego w ramach projektu „Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Europie 2020", realizowanego na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, w ramach którego prowadziła wykłady, seminaria i warsztaty dla studentów kierunku „krytyka artystyczna", koncentrując się na współczesnej krytyce artystycznej oraz jej związku z innymi naukami humanistycznymi.

W wyniku prowadzonych w ostatnich latach badań nad kulturą i sztuką artystów żydowskich, w 2015 roku powstała książka *Eugenia Markowa*. „*Wybór*" (przekł. Jakub Jedliński) wydana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2015, a kilka lat później w publikacji *Kształty pamięci*. *Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019) Eleonora Jedlińska ponownie poruszyła zagadnienia dotyczące fenomenu pamięci doświadczeń drugiej wojny światowej i Zagłady znajdujących odzwierciedlenie w dziele sztuki. Jednocześnie Profesor Jedlińska wróciła do zagadnienia, którym zajmowała się na progu swojej pracy naukowej, wydając książkę poświęconą wydarzeniu jakim była Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku, otwierająca wiek XX: *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku*. *Splendory Trzeciej Republiki* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015). W ostatnim czasie, zafascynowana twórczością polskiej artystki mieszkającej w Paryżu, Zofii Lipeckiej, opublikowała poświęconą jej książkę *Zofia Lipecka*. *Labirynty sztuki* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023), ukazując z właściwą sobie pasją i zaangażowaniem niezwykły świat dzieł artystki.

Książka *Ars inspiratio. Studia dedykowane Profesor Eleonorze Jedlińskiej* oddawana w ręce Czytelnika zawiera 23 teksty napisane z myślą o Profesor Jedlińskiej i jej dedykowane. Odzwierciedlają one wielorakie nurty współczesnej humanistyki ze szczególnym uwzględnieniem historii sztuki. Artykuły zostały ułożone w trzech działach: część pierwsza: „**Spojrzenie w przeszłość**", odnosi się do klasycznie pojmowanej historii sztuki, zwracającej się ku przeszłości; część druga publikacji zatytułowana „**W kręgu judaizmu**" grupuje rozważania skoncentrowane na dziele sztuki, znaczeniu filozoficznym a także na jego walorach estetycznych. Część trzecia: „**Sztuka nowa, spojrzenie w przyszłość**", zawiera refleksje dotyczące problematyki poszukiwania odmiennych form wyrazu artystycznego różnorodnych dzieł kultury wizualnej, rozpatrywanych w kontekście kształtowania nowych i oryginalnych kierunków malarskich.

Niniejszy tom studiów, złożony z artykułów napisanych przez przyjaciół, współpracowników oraz uczniów Profesor Eleonory Jedlińskiej, stanowi wyraz głębokiego uznania dla jej osiągnięć w dziedzinie historii sztuki. W ciągu lat swojej kariery akademickiej, Profesor Jedlińska z pasją i zaangażowaniem kształtowała i rozwijała tę dyscyplinę, wynosząc ją z peryferii nauk humanistycznych do centrum akademickiej refleksji na Uniwersytecie Łódzkim. Dzięki jej nieustannej pracy, oddaniu oraz niezwykłemu talentowi pedagogicznemu, łódzka historia sztuki rozkwitła, inspirując kolejne pokolenia młodych naukowców. Absolwenci łódzkiej Katedry Historii Sztuki, a później Instytutu Historii Sztuki, niosą ze sobą dziedzictwo Profesor Jedlińskiej, szerząc zdobytą wiedzę i pasję do sztuki zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Każdy z nich stanowi żywe świadectwo skuteczności i sensu pracy naukowej i pedagogicznej Pani Profesor, której wysiłki przyczyniły się do umocnienia pozycji łódzkiej historii sztuki. Ten tom jest nie tylko hołdem złożonym wybitnej uczonej i nauczycielce, ale także symbolem wdzięczności za jej wieloletni wkład w nasze życie naukowe, podziękowaniem za to, że jako znawczyni sztuki, intelektualistka o szerokich horyzontach i humanistka, swoim życiem i pracą każdego dnia dowodzi, jak ważna jest rola sztuki w zrozumieniu ludzkiej egzystencji. Zebrane w tym tomie teksty mają na celu nie tylko upamiętnienie dorobku Profesor Jedlińskiej, ale także potwierdzeniem inspiracji, jakie pozostawiła w sercach i umysłach tych, którzy mieli zaszczyt z nią współpracować.

Redakcja

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6

BIBLIOGRAFIA
PRAC DRUKOWANYCH PROF. ELEONORY JEDLIŃSKIEJ

1989

Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku – zwycięstwo historii nad nowoczesnością, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica", 1989, t. 33, s. 73–89.

1992

Zofia Lipecka: Natura odzwierciedlona: Nature réfléchie, katalog 8.XI.1991 – 19.I. 1992, red. Jaromir Jedliński, Zofia Lipecka, przekł. Agnieszka Grochulska, **Eleonora Jedlińska**, Zofia Lipecka, Muzeum Sztuki, Łódź 1991.

1993

Motyw śmierci w malarstwie polskim dziewiętnastego wieku na tle obecności tego tematu w sztuce europejskiej, praca doktorska, t. 1, Łódź 1993.

Motyw śmierci w malarstwie polskim dziewiętnastego wieku na tle obecności tego tematu w sztuce europejskiej, praca doktorska, t. 2, Łódź 1993.

1995

Obrazy Izraela, „Zeszyty Literackie", 1995, nr 39, s. 135–137.

1996

„Po drugiej stronie czasu" – o malarstwie Balthusa, „Odra", 1996, nr 11, s. 85–93.

Sztuka wobec śmierci: historia i współczesność, [w:] *Dialog sztuki dawnej i współczesnej, Materiały z Sesji Łódzkiego Towarzystwa Naukowego*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódź 1996, s. 87–98.

1998

Po drugiej stronie czasu – o malarstwie Balthusa, [w:] *Balthus – Baltazar Klossowski de Rola. 17 września 1998 roku – doktorat honoris causa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu*, oprac. merytor. Andrzej Saj, wstęp Konrad Jarodzki, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 28–29.

O poszukiwaniu prawdy w sztuce, o 'KULTURZE' paryskiej i stylu międzynarodowym w sztukach plastycznych XX wieku, [w:] *Sztuka i jej przemiany po upadku totalitaryzmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Lwowską Akademię Sztuki, Łódź 16–19.11.1998*, red. Krzysztof Cichoń, Jowita Jagla, Krzysztof Rutkowski, Łódź 1998, s. 19–22.

1999

Obraz i potęga słowa: o malarstwie Anselma Kiefera, „Odra", 1999, nr 10, s. 88–91.

Oprotestować totalitaryzm – oto zdanie sztuki, „Tygiel Kult", 1999, nr 4/6, s. 49–60.

2000

Tworzyć po Auschwitz, „Tygiel Kultury", 2000, nr 4/6, s. 118–125.

Przestrzeń i dzieło – cztery rzeźby w U.S. Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, „Odra", 2000, nr 4, s. 79–84.

Art and the memory of the Holocaust: the Holocaust, its meaning and its message at the dawn of the 21st century, „Art Inquiry", 2000, vol. 2, s. 115–132.

Kolory snu. Kolory pamięci. O obrazach Marka Straussa, [w:] *Mark Strauss Painting*, Washington–Lviv Ukraine 2000.

2001

Sztuka po Holocauście, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2001.

Francis Bacon: W cierpieniu jest źródło wielkiej sztuki, „Odra", 2001, nr 7/8, s. 63–69.

Bohaterski zmarły albo święty męczennik, czyli o pewnym wątku polskiego malarstwa romantycznego, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej – katalog wystawy*, red. Jan Trzupka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2001, s. 44–62.

Frülingswind czyli „wiosenny wiatr". Obrazy Luca Tuymansa, „Magazyn sztuki online" [dostęp:14.11.2001].

2002

Maski pośmiertne obrazów Arnulfa Rainera, w: „Odra" 2002, nr 12, s. 72–79.

Frühlingswind czyli „wiosenny wiatr". Obrazy Luca Tuymansa, „Odra", 2002, nr 4, s. 68–74.

Ikonografia śmierci w polskim malarstwie fantazji i baśni w wieku XIX, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica", 2002, nr 74, s. 119–130.

2003

Pamięć holocaustu, „Tygiel Kult", 2003, nr 1–3, s. 178–185.

Wyostrzona świadomość chwili – renesansowe obrazy Balthusa, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, red. Maria Poprzęcka, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 2003, s. 221–235.

2004

Prawda jest w pamięci. Rozważania o artystycznych realizacjach Rafała Jakubowicza, „Format", 2004, nr 1/2, s. 10–13.

Prawda jest w pamięci. Rozważania o artystycznych realizacjach Rafała Jakubowicza, „Galeria Entropia", Wrocław 2004, s. 25–27.

Rafał Jakubowicz's Key Words, „Pro Memoria" (edycja angielskojęzyczna), 2004, nr 20, s. 43–48.

Słowa klucze Rafała Jakubowicza, „Pro Memoria" (edycja polskojęzyczna), 2004, Nr 20, s. 51–55.

2005

Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002, wybrane zagadnienia, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Medytacje duchowe – religijność myśli i sztuki Marka Chlandy, albo odnaleźć „Cztery pokoje dla Ignacego", „Rzeźba Polska", 2004/2005, t. 12, s. 123–128.

Kantor's emotional and artistic triangle: painting, theatre and my self / my body, „Art Inquiry", 2005, nr 7, s. 231–240.

Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia, [w:] *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, Akademia Sztuk Pięknych, Łódź 2005, s. 91–97.

Są rany, które powinny boleć, „Pro Memoria" 2005, nr 23, s. 39–44 (zmieniona wersja opracowania pt. *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*).

2006

Paul Cézanne: w 100. rocznicę śmierci malarza z Aix, „Format", 2006, nr 4, s. 62–67.

Szechina albo Ucieleśnione Imię Boga: rzeźba Anselma Kiefera w Hamburger Bahnhoff w Berlinie, „Przegląd Nauk Historycznych", 2006, R. 5, nr 2, s. 213–224.

Anioł Historii / Anioł Śmierci w sztuce XX wieku: (Marc Chagall, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Anselm Kiefer), [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2006, t. 3, s. 355–377.

Medytacje duchowe – religijność myśli i sztuki Marka Chlandy, albo odnaleźć „Cztery Pokoje dla Ignacego", „Rzeźba Polska", t. 12.

Zobaczone, przeczytane, współautorzy: Zbigniew Dmitroca, **Eleonora Jedlińska,** Nina Kozłowska, Jacek Maj, Anna Tenczyńska, Bogdan Tosza, Marek Zagańczyk, „Zeszyty Literackie", 2006, R. 24, nr 3, s. 141–149.

Memory Regained – Art after the Holocaust. Some Examples from Poland, [w:] *Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, red. Frank Grüner, Urs Heftrich, Heinz D. Löwe, Köln 2006, s. 443–456.

2007

Frames of memory: the territories of spaces and history (a video-installation of Rafał Jakubowicz), „Art Inquiry", 2007, t. 9, s. 215–221.

Granice przedstawiania?, „Kresy", 2007, nr 3, s. 210–214.

The territories of spaces and history (a video-installation of Rafał Jakubowicz), „Art Inquiry", 2007, vol. 9 (18), s. 215–221.

Sztuka publiczna – muzeum bez ścian, [w:] *Materiały Konferencji „Muzeum Sztuki od Luwru do Bilbao" 25–26 kwietnia 2005*, red Maria Popczyk, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2006, s. 335–345.

2008

Biografia / „Auto-biografia" – Pamięć / Śmierć / Życie: Christian Boltanski, „Format", 2007/2008, nr 4, s. 72–77.

Pamięć jak sumienie – fotografie Wojciecha Wilczyka, „Art & Business: gazeta aukcyjna 20", Atlas Sztuki 37, Łódź 2008.

2010

Jankel Adler: Hassidism and New Jewish Art, „World Art Studies", t. 3, 2010, s. 283–290.

2011

Homelessness of art work / Homelessness of Memory. Moshe Kupferman's „The Rift in Time", „Art Inquiry", 2011, vol. 13, s. 75–94.

„Angelus Novus" Paula Klee – anioł historii, mistyków i wędrowców, [w:] *Architektura znaczeń: studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Uniwersytet kard. Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011, s. 355–361.

2012

Czy „Dawid i Betsabe"? Zdzisława Kępińskiego rozprawa o obrazie Jana van Eycka „Zaślubiny Arnolfinich", „Prace Komisji Historii Sztuki", 2012, t. 38, s. 45–57.

Tadeusz Kantor. His performing art and the memory of the Holocaust, „Art Inquiry", 2012, vol. 14, s. 93–118.

2013

Przyczynek do dziejów i znaczenia obrazu „Sąd Ostateczny" Hansa Memlinga (ok. 1440–1494), „Przegląd Nauk Historycznych", 2013, nr 12, s. 39–60.

Władysław Strzemiński – seria kolaży Moim przyjaciołom Żydom. Doświadczenia wojny, żal i smutek, „Przegląd Nauk Historycznych", 2013, nr 13, s. 127–166.

Mirosław Bałka: Otwock jako centrum kontekstualne dzieła sztuki, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Robert Wróbel, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2013, s. 337–345.

Transformation and Transfiguration: the role of the chandelier in the work of art by Jan van Eyck's The Arnolfini Portrait (1434), and in the installations of Joshua Neustein's Ash of the Cities (1990–1999), [w:] *The inspiration from the past in the art of the 20th and 21st centuries Cracow. Studia o Sztuce Nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Libron – Filip Lohne, Kraków 2013, t. 4, s. 319–327.

Anne d'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. **Eleonora Jedlińska**, Jakub Jedliński, Universitas, Kraków 2013

Anne d'Alleva, *Jak studiować historię sztuki*, przekł. **Eleonora Jedlińska**, Jakub Jedliński, Universitas, Kraków 2013

2014

Art on the brink, ergo the margin of life: Marek Chlanda's The tango of death, „Art Inquiry", t. 16, s. 257–274.

Od Bezalel Museum do Israel Museum Jerusalem, „Arttak – Sztuki Piękne", 2014, nr 4, s. 76–81.

Miasto jest sprawą ludzką – nieracjonalna pamięć miejsc, [w:] *Sztuka w Łodzi (6). Złe miasto – dobre miasto*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2014, s. 113–123.

A nook at Wolborska Street, or expunged remains of Jewish culture in Łódź, [w:] *Politics of erasure from „Damnatio memoriae" to alluring void*, red. Anna Markowska, Polish Institute of World Art Studies, Tako Publishing House, Warszawa 2014, vol. 13, s. 73–80.

Władysław Strzemiński – seria kolaży Moim przyjaciołom Żydom. Doświadczenia wojny, żal i smutek, „Przegląd Nauk Historycznych", 2014, R. 13, nr 1, s. 127–166.

2015

Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

Wybór / Eugenia Markowa, wstęp, red. nauk., przypisy **Eleonora Jedlińska**, Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2015.

Krytyka mimesis albo odwrócona funkcja iluzji: realizacje artystyczne Krzysztofa Wodiczki w latach 1969–1977, [w:] *Społeczeństwo PRL. Kultura, pamięć*, red. Izabela Skórzyńska, Dorota Skotarczak, Stanisław Jankowiak, Poznań 2015, s. 17–24

Sustainability of deconstruction: the dynamics of Doris Salcedo's art, [w:] *Sustainable art. Facing the need for regeneration, responsibility and relations*, red. Anna Markowska, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2015, t. 14, s. 69–75.

Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny" w Nowym Jorku, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej. Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990*, red. Irina Gavrash, Jerzy Malinowski, Dominik Ziarkowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Toruń 2015, vol. 3, s. 411–419.

Profesor Wanda Nowakowska, „Łódzkich Uczonych", red. **Eleonora Jedlińska**, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2015, nr 118, s. 11–38.

2016

Doris Salcedo (1958). Art as political and mental archaeology of memory, [w:] *Arte de América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica*, red. Ewa Kubiak, Olga Isabel Acosta Luna, Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial, Editorial Tako, Torun 2016, vol. 16, s. 255–233.

Namiętności ducha, czyli sztuka narodowa na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku, [w:] *Acta artis: studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. Aneta Pawłowska, **Eleonora Jedlińska**, Krzysztof Stefański, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 167–184.

Poeta i malarz. „Fuga śmierci" Paula Celana (1920–1970) w obrazach Anselma Kiefera (1945), „Przegląd Nauk Historycznych", 2016, R. 15, nr 1, s. 311–326.

Nous somme toujours ici, [w:] *Push the Sky Away. Dream of white elephants. Love has to be reinvented. Stones were lost from the base*, red. Piotr Zbierski, André Frère edition, Marseille 2016, s. 1–6.

Wciąż tu jesteśmy, [w:] *Push the Sky Away. Dream of white elephants. Love has to be reinvented. Stones were lost from the base*, red. Piotr Zbierski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2016, s. 1–6.

2017

Obraz jest świadectwem niewyobrażalnego: ekspresjonizm abstrakcyjny i Zagłada (Mark Rothko, Barnett Newman, Frank Stella), „Przegląd Nauk Historycznych", 2017, R. 16, nr 1, s. 257–283.

Pomnik – Miejsce Pamięci w dawnym niemieckim obozie zagłady w Bełżcu, [w:] *Muzea w poobozowych miejscach pamięci. Tożsamość, znaczenia, funkcje*, red. Tomasz Kranz, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2017, s. 267–281.

The Israel Muzeum Jerusalem. Metodologia i metodyka tworzenia kolekcji dzieł sztuki, [w:] *Sztuka w muzeum*, red. Inga Kopciewicz, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2017, s. 27–41.

Rzeźby Marka Szwarca w latach 1910–1958 – neoklasycyzm, ekspresjonizm, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", 2017, nr 12, s. 147–161.

Zofia Lipecka: „Projekt Treblinka": fotografia – dokument, fotografia – malarstwo, [w:] *Odkrywanie 'peryferii': historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. Małgorzata Biernacka, Marta Ziętkiewicz-Szlendak, Stowarzyszenie Liber pro Arte, Warszawa 2017, s. 227–242.

2018

Zofia Lipecka – l'art et l'infinie harmonie du chaos, [w:] *Paris et les artistes polonais 1945–1989 / Paris and the Polish artists 1945–1989, Studia o Sztuce Nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Jan Wiktor Sienkiewicz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, t. 6, s. 307–315.

Oczy warszawskiego getta, „Zeszyty Literackie" 2019, R. 36, nr 1 (141), s. 254–255.

„Oczy warszawskiego getta". Wystawa multimedialna Zofii Lipeckiej „Ci guardano" w Rende, luty 2018 roku, „Techne", 2018, nr 2, s. 172–174.

Rzeźbiarze awangardy wobec „wielkiej tragedii": Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Merek Szwarc, [w:] *Paragone: rzeźba wobec awangardy Warszawa*, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur, Lechosław Lameński, Marcin Pastwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 189–207.

Marek Szwarc: Jung Idysz i Bunt, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", 2018, nr 13, s. 85–94.

2019

Awangarda w kręgu Jacques'a Maritaina / Eleonora Jedlińska, „Przegląd Nauk Historycznych", 2019, R. 18, nr 1, s. 265–279.

Kształty pamięci: wybrane zagadnienia sztuki współczesnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Poznańscy Żydzi – szkic do dziejów: rabini, synagogi, szkoły talmudyczne, zapomniane cmentarze..., „Techne", 2019, nr 4, s. 119–136.

Ciało, śmierć, zwłoki: piękno i makabra, [w:] *Ciało, strój, biżuteria w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych drugiej połowy XX wieku*, red. Ewa Letkiewicz, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2019, t. 3, s. 17–27.

„Najważniejsze jest samo życie" – osobisty szkic o przyjaźni z doktorem Markiem Edelmanem, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", 2019, vol. 15, s. 50–53.

Maciej Toporowicz versus Bruce Weber. „Obsession form Men" – krytyka fascynacji faszyzmem w fotografii mody męskiej, [w:] *Co (nie)przystoi mężczyźnie? Ubiór męski w sztuce i kulturze*, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska 2019, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa–Toruń 2019, s. 209–219.

„A dźwięki naszych bębnów rozpętują nawałnicę istnienia": Łódzka grupa Jung Idysz – inspiracje i znaczenie, współautor: Irmina Gadowska, [w:] *Jung-Idisz. Yung--Yidish 1919*, red. Irmina Gadowska, Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska, Łódź 2019, s. 17–26.

2020

Maciej Toporowicz versus Bruce Weber: OBSESSION FOR MEN – krytyka fascynacji faszyzmem w fotografii mody męskiej, [w:] *Paragone. Pasaże sztuki. Studia ofiarowane Profesorowi Lechosławowi Lameńskiemu*, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur, Anna Dzierżyc-Horniak, Magdalena Howorus-Czajka, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2020, s. 941–953.

Sztuka ze światła, wody, powietrza i przestrzeni: o twórczości Olafura Eliassona, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, red. Piotr Gryglewski, Tadeusz Bernatowicz, Daria Rutkowska-Siuda, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020, s. 374–385.

Anselm Kiefer at the Louvre Museum and Olafur Eliasson in Versaille: on the narrative space of a work of art, „Art Inquiry", 2020, vol. 22, s. 121–141.

Zdrada i kara. Obrazy Anzelma Kiefera z cyklu „Lilith", [w:] *Emanacje profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. urodziny*, red. Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Jan Wiktor Sienkiewicz, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", 2020, nr 15, s. 125–130.

Profesor Grzegorz Sztabiński (1946–2020), współautor: Piotr Gryglewski, „Techne", 2020, nr 6, s. 243–248.

Konferencje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata poświęcone współczesnej sztuce polskiej. Lata 2015–2019, „Sztuka i Krytyka", 2020, nr 2, s. 44–58.

2021

Grzegorz Sztabiński (1946–2020), współautor: Piotr Gryglewski, „Przegląd Nauk Historycznych", 2021, R. 20, nr 1, s. 383–387.

Symboliczność portretu Neue Sachlichkeit. Renesansowy cytat i fotografia, [w:] *W obliczu przemian i nowej rzeczywistości: sztuka lat 1919–1939. Studia z historii sztuki*, red. Daria Rutkowska-Siuda, Olga Tuszyńska-Szczepaniak, Agnieszka Lorenc-Karczewska, Małgorzata Markiewicz-Wróblewska, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2021, s. 129–140.

A discourse between and about two artists: Alberto Giacometti and Francis Bacon, „Art Inquiry", 2021, vol. 23, s. 215–238.

Teoria tayloryzmu i „mieszkania najmniejsze" w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce, „Techne", 2021, nr 8, s. 35–62.

Caravaggio – Bacon w Galleria Borghese, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. Alina Barczyk, Piotr Gryglewski, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021, s. 545–556.

Francis Bacon (1909–1992): Photographs and Painting, From London to Dublin, „Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu – Journal of Faculty of Humanities and Social Sciences in Split", 2021, s. 181–194.

Fenomen Jasi Reichardt – polskiej krytyczki sztuki w Anglii, [w:] *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, red. Jerzy Malinowski, Grażyna Raj, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2021, vol. 16, s. 189–195.

Pittura metafisica – La città metafisica nella pittura polacca del periodo tra le due guerre, [w:] *Contatti artistici Polacco-Italiani 1871–1939*, Polish Institute of World Art Studies, Warszawa–Toruń–Rome 2021, s. 263–274.

Francis Bacon (1909–1992): fotografia jako sposób patrzenia, „Krytyka i sztuka", 2021, nr 3–4, s. 8–31.

2022

Grupa Jung Idysz i tradycja ekspresjonizmu: malarstwo szkoły, [w:] *Każdą iskrą rozpaleni... Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, red. Agnieszka Świętosławska, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 249–262.

Anselm Kiefer. Collecting what is broken: works from the Chevirat Ha-Kelim (breaking of the Wessels) Cycle, „Art Inquiry", 2022, vol. 24, s. 97–117.

„*Odys jestem, wracam spod Troi...*" – *Tadeusz Kantor i jego recepcja Odysei*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", 2022, vol. 17, s. 77–86.

2023

Zofia Lipecka: labirynty sztuki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

„*... e il curatore sarò io*". *Come Ryszard Stanisławski ha realizzato la mostra Cinque pittori polacchi in Italia (1958–1959)*, [w:] *Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Anni '40*, red. Jerzy Malinowski, Anna Jagiełło, Polish Institute of World Art Studies, Tako Publishing House, Warsaw–Toruń–Rome 2023, s. 277–285.

2024

Łodzianie międzywojnia i warunki ich życia, współautorzy: Małgorzata Łapa, Sebastian Latocha, Aneta Pawłowska, Irmina Gadowska, Agnieszka Świętosławska, Karol Chylak, Magdalena Makówka, Sebastian Glica, [w:] *Łódź poprzez wieki. Historia miasta*, t. 3: *1914–1945*, red. Przemysław Waingertner, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 49–187.

GALERIA
ZDJĘĆ JUBILATKI

1. Jerozolima, sierpień 2009. Fot. I. Gadowska

2. Paryż, sierpień 2013. Fot. I. Gadowska

3. Paryż, sierpień 2013. Fot. I. Gadowska

4. Rzym, październik 2021 – z dr Małgorzatą Geron z Torunia. Fot. K. Stefański

5. Wrocław, maj 2023. Fot. I. Gadowska

1

Spojrzenie w przeszłość

OLGA TUSZYŃSKA-SZCZEPANIAK
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0009-0001-7197-625X

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.02

O SYMBOLICE XIV-WIECZNYCH SCEN RODZAJOWYCH, UKAZANYCH W RZEŹBIE ARCHITEKTONICZNEJ DWÓCH FRYZÓW IMPOSTOWYCH KOLEGIATY W SANDOMIERZU*

STRESZCZENIE

Gotycka kolegiata pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu, ufundowana przez Kazimierza Wielkiego, zyskała ciekawy zespół rzeźb architektonicznych w obrębie zworników, wsporników i fryzów impostowych, z których większość stanowi przykłady plastyki wysokiej klasy. W bogatą dekorację floralną, zdobiącą strefę kapitelową świątyni, wpleciono wizerunki zwierząt i fantastycznych stworzeń. Na szczególną uwagę zasługują dekoracje rzeźbiarskie fryzów dwóch par filarów znajdujących się na linii dwóch wejść do świątyni – północnego i południowego. Przedstawiają one pościg psów za zającem i psa poganiającego jeża. Sceny te są wyjątkowe nie tylko ze względu na widoczne interakcje, które niosą za sobą treści symboliki średniowiecznej, ale też możliwość podjęcia próby zrozumienia programu ideowego rzeźby architektonicznej kolegiaty sandomierskiej. Kluczem do jej zrozumienia są teksty Ojców Kościoła, fizjologi i bestiariusze wraz z bogatą ikonografią średniowieczną.

SŁOWA KLUCZOWE: rzeźba architektoniczna, symbolika zwierząt, symbolika średniowieczna

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie obronionej 30.05.2022 r. rozprawy doktorskiej *Architektura i rzeźba kolegiaty w Sandomierzu*, napisanej pod opieką Pana Profesora dr hab. Tadeusza Jurkowlańca, w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

ON THE SYMBOLISM OF 14TH-CENTURY GENRE SCENES DEPICTED IN THE ARCHITECTURAL SCULPTURE OF TWO IMPOST FRIEZES OF THE COLLEGIATE CHURCH IN SANDOMIERZ

Gothic collegiate church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Sandomierz, founded by king Casimir the Great, has an interesting set of architectural sculptures within the keystones, corbels and impost friezes. Most of them are examples of high-class art. Among the rich floral decorations in the capital zone of the temple, there are images of animals and fantastic creatures. Particularly noteworthy are the sculptural decorations on the friezes of two pairs of pillars, located on the line of the two entrances to the temple –the northern and southern one. They depict dogs chasing a hare and a dog chasing a hedgehog. These scenes are unique not only because of the visible interactions that carry the content of medieval symbolism, but also provide an opportunity to try to understand the ideological program of the architectural sculpture of the Sandomierz collegiate church. The key to understanding it are the texts of church fathers, physiologists and bestiaries along with rich medieval iconography.

KEYWORDS: architectural sculpture, animals symbolism, medieval symbolism

Kolegiata w Sandomierzu powstała w XIV wieku z fundacji Kazimierza III Wielkiego[1]. Najnowsze odkrycia konserwatorskie, jak i poczynione analizy wskazują, że zamysł artystyczny dekoracji rzeźbiarskiej mógł powstać przed rokiem 1361, który to został wyryty w gotyckiej inskrypcji archiwolty portalu zachodniego[2]. Wniosek ten potwierdza analiza rzeźby architektonicznej korpusu nawowego w strefie kapitelowej i sklepieniach, wykonanej przez ten sam warsztat kamieniarski, który odpowiada za dekoracje architektoniczne portalu zachodniego[3].

[1] *Kronika Jana z Czarnkowa* [dalej KJC], tłum. J. Żerbiłło, Kraków 2012 s. 16; Ioannis Dlugossi, *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae*, red. Z. Kozłowska-Budkowa, Varsaviae 1978, lib. 9, s. 264–265, 349–350; Jan Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 9, 1300–1370, red. Z. Kozłowska-Budkowa, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 2009, s. 334–335, 440–443.

[2] O. Tuszyńska-Szczepaniak, *Nowa perspektywa w badaniach architektury i rzeźby kolegiaty w Sandomierzu*, [w:] *„Między architekturą nowoczesną a tradycją [...] między konstrukcją a formą". Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, red. P. Gryglewski, T. Bernatowicz, D. Rutkowska-Siuda, Łódź 2020, s. 321.

[3] O. Tuszyńska-Szczepaniak, *Architektura i rzeźba architektoniczna kolegiaty w Sandomierzu*, Uniwersytet Łódzki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022 (niepublikowana dysertacja), s. 87–100.

Kamienne dekoracje rzeźbiarskie korpusu nawowego kolegiaty ulokowane na fryzach impostowych, wspornikach służek i zwornikach przedstawiają przede wszystkim tematykę floralną, jednak ornamentalno-roślinne kompozycje przeplecione zostały postaciami zwierząt i fantastycznych stworów. W dekoracjach fryzów impostowych dostrzegalny jest schemat, według którego (z nielicznymi wyjątkami) na końcu ornamentalno-roślinnego pasa umieszczono od strony nawy głównej postać zwierzęcą lub fantastyczną. W przęsłach mieszczących wejścia do świątyni widoczna jest intensyfikacja dekoracji figuralnej i precyzja ich wykonania[4]. Zasada ta jest szczególnie dostrzegalna w drugim przęśle korpusu nawowego (pomiędzy wejściem północnym i południowym), gdzie widoczna jest silnie rozbudowana dekoracja w obrębie fryzów impostowych pierwszej i drugiej pary filarów. Przy wejściu północnym (od strony miasta), na wschodnim fryzie drugiego filaru, przedstawiona została scena pościgu: psy pędzące za zającem [il. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10], zaś od północnej strony tegoż filaru, zając jedzący liść [il. 2, 10]. Na przeciwległym fryzie – zachodnim – pierwszego filaru, w północno-zachodnim narożniku, ukazano karykaturalną męską głowę, zwróconą twarzą ku portalowi, z której ust wyrastają dwie wicie winnej latorośli[5]. Od strony wejścia południowego (od strony zamku), od wschodu, w dekoracji drugiego filaru umieszczono we wschodnim fryzie psa poganiającego jeża [il. 3, 11, 12], zaś w południowej części fryzu łanię z jeleniem jedzącym liść [il. 11]. Z naprzeciwległego, zachodniego pasa fryzu pierwszego filaru spogląda, z wyrazem smutku i dezaprobaty ku scenie psa z jeżem, hybryda w kapturze; spod jej szaty wyłaniają się kopyta[6].

Dekoracja rzeźbiarska wschodniej części i wschodniego fragmentu części północnej drugiego filaru nawy północnej, treściowo podzielona jest na trzy części. Pierwszą stanowi postać prawdopodobnie małpy [il. 4], ukazanej przy południowym narożniku części wschodniej, nienależąca kompozycyjnie ani tematycznie do pozostałej części dekoracji. W środkowej części fryzu, zajmując większą jego powierzchnię, ukazany został pościg trzech psów za zającem [il. 5, 6, 7, 8, 9], a w części północnej, postać zająca jedzącego liść [il. 2, 10]. W scenie polowania dostrzegamy od południa dwa psy odmiennej

[4] *Ibidem*. Por. M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, s. 337.

[5] O. Tuszyńska-Szczepaniak, *Architektura i rzeźba architektoniczna*..., s. 118.

[6] *Ibidem*, s. 119.

rasy, ukazane w pędzie, z uniesionymi ku górze i zawiniętymi na zady ogonami. Pierwszy z nich, o szerokim pysku [il. 5] ukazany został z rozdziawioną szczęką, ukazującą zęby i szeroki język wywieszony na brodę. Płaskie, długie uszy zwierzęcia wyrastają ze zgrubionej fałdy na czole i opadają wzdłuż głowy. Drugi z psów, odmiennej rasy – z ostrymi, trójkątnymi uszami [il. 6, 7] uniesionymi i nachylonymi do tyłu, o węższym i wydłużonym pysku, przedstawiony został z rozchyloną paszczą uwidaczniającą zęby. Psy pędzą za suką (tej samej rasy, co pierwszy z nich), która pyskiem łapie za zad zająca [il. 8, 9]. Zając, o posturze i rozmiarze psów [il. 9, 10], ma długie i wąskie uszy ukazane od wewnętrznej strony, złożone ponad głową oraz głęboko rzeźbiony nos. Jego duże, walcowate w kształcie i ostro zakończone zęby wystają z rozwartego pyska i nachodzą na dolną wargę. W północnej części fryzu skierowanej ku zachodowi ukazano zająca, jedzącego liść winorośli [il. 2, 10]; zwierzę ujęte zostało w pozycji statecznej i stanowi dodatkową scenę towarzyszącą poprzedzającej ją gonitwie. Zwierzęta wyrzeźbiono z dbałością oszczegóły, choć poddano silnej stylizacji – przedstawiono je z dużymi, migdałowatymi oczami, ujętymi w zgrubione i wielokrotnie pofałdowane powieki; nadto każdy z psów ma zaznaczone wystające żebra. Dbałość ta dotyczy również oznaczenia ich płci, poprzez zaznaczenie trzeciorzędowych cech płciowych, toteż samce mają ukazane męskie genitalia, a samica rząd sutków wzdłuż podbrzusza.

Drugi filar nawy południowej został ozdobiony rzeźbą architektoniczną: od wschodu sceną atakowania jeża przez psa (może to też być zabawa) i dekoracją roślinną, zaś od południa postaciami łani i jelenia jedzącego liść [il. 3, 11, 12]. Pies i jeż zwrócone są w kierunku południowym: ten pierwszy został ujęty w chwili energicznej zabawy lub pościgu, jeż natomiast kuli się dla zachowania bezpieczeństwa. O krępych łapach, grzbiecie pokrytym obłymi, stożkowatymi kolcami, z wydłużonym pyskiem, ukazany został z dużymi, migdałowatymi oczami osadzonymi w wystających, przerośniętych powiekach, lekko skulony i z głową skierowaną w dół. Pies, o tęgim i dużym w stosunku do głowy ciele, o posturze przypominającej szczenię, ma otwarty pysk, płaskie, długie uszy i bardzo duże migdałowate oczy umiejscowione na czole. Przedstawiono go w momencie gdy liże grzbiet jeża – długim, wywiniętym językiem o ostro-wypukłej bruzdzie pośrodkowej. Podobnie jak w przypadku psów goniących zająca, ten również ma szczegółowo wyrzeźbione męskie genitalia.

Od południa ukazano wijącą się gałąź winorośli o pierzasto-wrębnych liściach z trzema klapami ujętych od spodu, o silnie pofalowanych blaszkach i faliście wciętych brzegach, z wystającymi nerwami głównymi na powierzchni każdej z klap. Pomiędzy rzędem liści znajdujących się w południowej części tego pasa a sceną z psem i jeżem są pozostałości obtłuczonego elementu rzeźby, najprawdopodobniej postaci drugiego psa: u góry zachował się podłużny, obły fragment kamienia – to zapewne zetknięcie się tułowia z tłem; u dołu dwa niewielkie fragmenty rzeźby będące najprawdopodobniej pozostałościami po łapach [il. 12]. W części południowej przedstawione zostało dwoje zwierząt zwróconych ku sobie głowami skierowanymi w dół, w stronę południową; od wschodu jeleń, od zachodu łania [il. 11]. Jelenia ukazano z dużym, masywnym tułowiem; z pomiędzy szpiczastych uszu wyrasta (niemalże jak pnącze) rozłożyste poroże. W pysku zwierzęcia znajduje się zwinięty od góry liść. Postać łani zbudowana jest analogicznie do jelenia, jednak ma drobniejsze ciało i szerokie kwiecie. W obu przypadkach zwierzęta odznaczają się wypukłymi chrząstkami wyrastającymi z nasady nosa i przechodzącymi w łuki brwiowe, a następnie zawijającymi się pod oczami. Za postacią łani ukazany został pojedynczy liść – identyczny jak wpołudniowej partii części wschodniej fryzu. Blaszkę liścia ujęto grzbietowo (ma wklęsły środek i nerwy główne zaznaczone jako ostro żłobione kanaliki). Opisywane sceny – gonitwy psów za zającem oraz psa poganiającego jeża, przedstawiono zastygłe w ruchu. Dynamizmu dodają też dekoracji rzeźbiarskiej fryzów diagonalnie uszeregowane liście o nieschematycznej kompozycji.

Rzeźby warsztatu, który zrealizował znaczącą partię dekoracji rzeźbiarskiej wewnątrz sandomierskiej hali[7], wykonane zostały bardzo precyzyjnie, cechuje je niezwykła ażurowość oraz plastyczność. Sposób modelunku liści i zwierząt wskazuje na duże umiejętności kamieniarzy. Silnie odsunięte od podłoża elementy pełnoplastycznej dekoracji rzeźbiarskiej ujęte zostały na celowo wklęsłym tle, z którym połączono je mostkami, zaś głębokie cięcia kamienia nadają rzeźbie bardzo plastyczną formę. Charakteryzuje ją gra światła i cienia, znacząco uwypuklająca ekspresyjne krzywizny rzeźb i nadająca im dynamiczny charakter. Typową cechą tej grupy dekoracji architektonicznych jest sposób ukształtowania głównych nerwów blaszek liści w większości przypadków ujętych od spodu – silna stylizacja ich powierzchni

[7] O. Tuszyńska-Szczepaniak, *Architektura i rzeźba architektoniczna*..., s. 87–99.

sprawia, że w przekroju poprzecznym osiągają kształt oślego grzbietu[8]. Blaszki zostały wielokrotnie pofalowane wzdłuż swojej długości, a ich silnie wybrzuszone środki podkreślają dynamiczność i wydatność formy. Pełnowymiarowe klapy liści oderwane są też od podłoża i uniesione, co nadaje liściom mięsistość oraz ruch – ułożone zostały w sposób sugerujący falowanie na wietrze.

Formy wykonanych z niezwykłą precyzją rzeźb floralnych są zaczerpnięte z natury, choć poddanie blaszek liści silnej stylizacji w niektórych przypadkach uniemożliwia identyfikację gatunku roślin. Wizerunki zwierząt oraz wyobrażenia fantastycznych stworzeń wkomponowane zostały w dekoracje roślinne i mają tą samą wielkość, co blaszki liści. Wyobrażenia krępych zwierzęcych postaci są zbudowane w podobny sposób, bez względu na gatunek. Cecha ta uwidacznia się w scenach rodzajowych na drugiej parze filarów: w pościgu psów za zającem oraz ataku bądź zabawy psa i jeża. Korpulentne ciała o blokowych tułowiach i głowy zbyt duże w stosunku do korpusu, a także przykrótkie łapy, nadają psom nieco groteskowy charakter, przybliżając je pod względem proporcji do szczeniąt. Ten efekt potęguje ukazanie niektórych zwierząt w zgarbionej pozycji. Robią wrażenie, jakby lekko pochylały głowy, by zmieścić się w przestrzeni dekoracyjnego fryzu. Postacie psów mają też w jednakowy sposób zarysowane tylne kończyny oraz klatki piersiowej o silnie wciętej linii, wyraźnie zaznaczonych, wystających z boku żeber. Zwierzęta odznaczają się specyficznie komponowanymi rysami: z nasady nosa wyrasta im płaska fałda, z której z kolei, ponad łukiem brwiowym, wyrastają uszy. Umiejętności warsztatu kamieniarskiego jeśli chodzi o oddanie natury zdradza ukazanie ruchu. Scenka z psem i jeżem ujęta została w zatrzymanym kadrze; lekko zgięte i uniesione łapy sprawiają wrażenie, jakby zwierzęta miały się za chwilę poruszyć. W pełni dynamiczny charakter ma pogoń psów za zającem, gdzie uchwycony ekspresyjnie pysk zająca uwidacznia tragizm sceny, zwłaszcza wkontraście do spokojnie jedzącego liść zająca w północnej części tego fryzu. W podobny sposób zestawiono ruch ze statycznością na przeciwległym filarze: ruch występuje w scenie z jeżem i psem, natomiast od południowej strony tego samego fryzu, jeleń i łania spokojnie stoją pośród liści. Widoczne jest również wyjątkowe zamiłowanie twórców

[8] Niektóre sekwencje dekoracji liściastej zakomponowano naprzemiennie, ukazując przeplatające się liście ujęte od spodu i od góry, przy tym te drugie mają głęboko ryte nerwy.

do dokładnego oddawania szczegółów związanych z płcią zwierząt, podobnie jak w ilustracjach bestiariuszy[9].

Twórcom programu ideowego dekoracji rzeźbiarskiej świątyni musiały być znane wizerunki zwierząt kreowane w fizjologach i bestiariuszach[10], bazujące w swych rozważaniach i pouczeniach na tekstach Ojców Kościoła. Przedstawione w nich treści, dotyczące współczesnej wiedzy, przeplatano z tematami religijnymi, zwłaszcza poprzez bogatą symbolikę zwierząt, która przeniosła się również do egzemplów kaznodziejskich[11]. Opisy dzikich zwierząt z odległych krain czy legendarne mityczne stwory znajdowały swoje wyobrażenia w bogato ilustrowanych psałterzach, godzinkach i innych manuskryptach, jak chociażby w dekretach prawa kanonicznego[12], które mogły przybliżyć

[9] Przykładem podobnych rozwiązań mogą być przedstawienia w *The Ashmole Bestiary* czy *The Aberdeen Bestiary*, w których powyżej wymienione cechy zostały potraktowane w podobny sposób. Zob. *The Ashmole Bestiary* [dalej *Ashmole*], Bodleian Library, Oxford, MS. 1511, f. 6v, 8v, 9r, 10r, 10v, 17v, 23v, 30r, 35r, 35v, https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_290 (dostęp: 4.08.2021); *The Aberdeen Bestiary* [dalej *Aberdeen*], Aberdeen University Library, MS. 24, f. 2v, 5r, 11v, 14r, 16r, 21v, https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1r (dostęp: 4.08.2021). Wybrana bibliografia: https://www.abdn.ac.uk/bestiary/bibliography.php (dostęp: 4.08.2021). Por. rysunki zwierząt pojawiające się w szkicowniku Villarda de Honecourt: lew – XLVII, XLVIII, LII, LIII, pies – XXXVI, LI, niedźwiedź – VII, jeleń – XXV, jeż – XLIII i masek liściastych – X, XVIII, *Le carnet de Villard de Honnecourt*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Fr. 19093, http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/index.htm (dostęp: 11.07.2020).

[10] Ze względu na specyfikę tych dzieł i ich odmiany, terminy bestiariusze i fizjologi w niniejszejszym artykule odnosić się będą ogólnie do tego rodzaju literackiego, a zatem terminy „fizjolog" i „bestiariusz" oznaczać będą te dzieła w różnych ich redakcjach. Cytaty z *Fizjologa* pochodzą z polskich tłumaczeń: *Fizjolog*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła K. Jażdżewska [dalej *Fizjolog*], Warszawa 2003; *Fizjolog Epifaniusza*, *Fizjolog Bls*, *Aviarium*, [w:] *Fizjolog i Aviarium*. *Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, tłum. i oprac. S. Kobielus (z tego opracowania pochodzą także cytaty z *Aviarium* Hugona de Folieto). Cytaty z bestiariusza: *Bestiariusz*, tłum. R. Sasor, Kraków 2005. Na temat podziałów bestiariuszy zob.: F. MacCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962; P. Michel, *Tiere als Symbol und Ornament: Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünster Kreuzgangs*, Wiesbaden 1979, s. 52–54.

[11] L.M.C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*, „Art Bulletin" 1957, t. 39, s. 97–107; T. Szostek, *Świat zwierzęcy w średniowiecznych egzemplach kaznodziejskich*, [w:] *Wyobraźnia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 273–284.

[12] Por. R. Baxter, *Learning from Nature: Lessons in Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries*, [w:] *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*,

wizerunki nieznanych zwierząt, jednocześnie niosąc bogate spektrum symboliki oddającej treści nauki moralnej[13].

Pośród szerokiego spektrum wizerunków zwierząt w sandomierskiej dekoracji architektonicznej korpusu nawowego, na szczególną uwagę zasługują jedyne ujęte w programie ideowym świątyni sceny rodzajowe: pogoń psów za zającem wraz z zającem jedzącym liść oraz pies poganiający jeża zestawiony ze sceną z łanią i jeleniem. Postać psa, często pojawiająca się w sandomierskiej kolegiacie, w programie dekoracji architektonicznej, miała wielowymiarową symbolikę[14]. W Biblii najczęściej przedstawiano to zwierzę w pejoratywnym znaczeniu. W *Księdze Przysłów* utożsamiany był z obżarstwem i bezmyślnością: „Jak pies, który się wraca do wymiotów swoich, tak głupi, który powtarza głupstwa swoje" (Prz 26, 11)[15]. Według *Apokalipsy św. Jana*, psy zostały wykluczone z wejścia w obręb murów Niebiańskiej Jerozolimy (Ap 22,15), zaś w przypowieści o Chrystusie Dobrym Pasterzu (J 10, 1–18) symbolizowały przestrogę przeciw fałszywym prorokom (Mt 7, 15). Nieco inaczej przedstawiono psa w bestiariuszu, gdzie przypisano mu, między innymi, wierność:

> Otóż pies, przez to, że rozpoznaje swoich dobroczyńców i jest im bardzo wierny, bo chociaż to zwierzę bezrozumne, to jednak ma tę szlachetną cechę: naucza nas, którzy jesteśmy najszlachetniejszym stworzeniem na tym świecie, że powinniśmy być jeszcze bardziej szlachetni i wierni, i żebyśmy nie zapominali o naszym dobroczyńcy, to jest o Panu naszym Jezusie Chrystusie, Stwórcy i Zbawicielu świata [...] z własnej woli oddał za nas życie na krzyżu i wybawił nas od wiecznej śmierci. Bardzo winniśmy być wierni takiemu panu, naszemu dobroczyńcy[16].

Według świętego Ambrożego, w zachowaniu psów można również dostrzec postawę obrońców wiary:

---

red. C. Hourihane, Princeton 2000, s. 29–41; F. Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Cambridge 1971, s. 202–237.

[13] Zob. *Aberdeen*; *Ashmole*; C. Schröder, *Der Millstätter Physiologus – Text, Übersetzung, Kommentar*, Würzburg 2005; *The book of beasts: being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century*, tłum. T.H. White, Cambridge University Library, New York 1960; W. Pangritz, *Tier in der Bibel*, München–Basel 1963.

[14] P. Gerlach, *Hund*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum SJ, Darmstadt 2015 [dalej LCI], t. 2, s. 334–335.

[15] Zob. *Aberdeen*, f. 19v.

[16] *Bestiariusz*, s. 51–52. Por. *Aberdeen*, f. 18r–20v; *Ashmole*, f. 25r–29v.

> Przepowiadający słowo Boże [...]: „Język twoich psów z nieprzyjaciół od jego samego". Otóż tych, którzy aż do krwi walczyli za wiarę ewangeliczną, również nazywa psami, niejako w obronie swego Pana szczekającymi. Nie tymi psami, o których powiedział Apostoł: „Strzeżcie się psów" [Flp 3, 2], ale tych, które „jedzą okruchy spadające ze stołu swoich panów". [...] Psy chwalebne, a nie obrzydliwe. Zachowujące wierność wobec swojego pana, i szczekające w obronie jego domu przeciwko nieprzyjaciołom. Albowiem nie tylko powiedział „psów", ale „twoich psów" [...]. O takich psach i w innym miejscu czytamy: Nawrócą się pod wieczór i odczuwać będą głód jak psy" [Ps 58,15]. Albowiem niektóre psy zostały zganione przez proroka Izajasza, nie dlatego, że są psami, ale że nie chciały szczekać, a lubiły spać [Iz 56, 10]. Przez co, rzecz jasna pokazał, że gdyby czuwały i szczekały w obronie swojego pana, byłyby psami godnymi pochwały, podobnie jak te, o których powiedziano: „Język twoich psów" [...][17].

Wizerunki psów na sandomierskich fryzach, nie zostały wyrzeźbione w pozycji warującej, czy pilnującej, ale w scenach pogoni, co można interpretować jako przedstawienie ochrony wiary. Z pewnością tak trzeba rozumieć symbolikę psów ukazanych na głowicach służek. Marek Walczak, powołując się na św. Augustyna, przypisuje wizerunkom psów w kolegiacie sandomierskiej funkcje strażników[18]. Badacz podkreśla, powołując się na Hugo od św. Wiktora (który przyrównał zwierzęta te do kaznodziejów kierujących swoje słowa przeciw złu[19]), że obecność wizerunków psów miała na celu przede wszystkim przypomnienie o obowiązku głoszenia słowa Bożego[20]. Koncepcja ta często była wykorzystywana w propagandzie zakonu dominikanów, znajdując swoje odniesienia w sztuce doby końca średniowiecza. Walczak wymienia przykłady dzieł odpowiadających tej koncepcji, m.in. na ambonie wiedeńskiej katedry (ok. 1470–1502), gdzie na balustradzie ukazany został pies szczekający na szereg węży, żab i jaszczurek, co – ze względu

[17] Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, Ps. 58–77, *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy* [dalej PSP], t. 41, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986, objaśnienie psalmu 67, s. 181–182.

[18] Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, Ps. 58–77, PSP, XLI, s. 181; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*..., s. 338. Por. A. Timmermann, *Good and Evil, Not-So-Good and Not-So-Evil: Marginal Life on Gothic German Sacrament Houses*, [w:] *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, red. C. Hourihane, Princeton 2000, s. 73.

[19] Hugo V. St.-Victor, *De bestiis et aliis rebus II*, 17, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina [dalej PL], t. 177, red. J.P. Migne, Paryż 1854, kol. 65–66. Por. A. Timmermann, *Good and Evil*..., s. 73.

[20] M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*..., s. 338.

na umiejscowienie tego wizerunku – interpretuje się jako symboliczną walkę nauki kapłańskiej z odszczepieństwem i herezją[21]. To przedstawienie może znajdować analogię w sandomierskiej scenie psa z jeżem ze względu na symbolikę jeża opisaną dalej. Berengariusz z Tours natomiast, przez symbol psów rozumiał fałszywych kaznodziejów[22]. W analogicznym kontekście można również rozpatrywać sandomierskie sceny pogoni psów, przyjmując że zając i jeż symbolizować miałyby siły zła, zaś psy Bożych posłanników walczących ze złem. Interpretacja może jednak być tu inna, bowiem nie tylko psy mają wieloraką symbolikę, ale zające i jeże też.

Jak już wspomniano, ważnym aspektem w interpretacji przedstawień goniących psów w sandomierskiej kolegiacie może być sposób, w jaki, w pozytywnym znaczeniu, nazywano członków zakonu kaznodziejskiego dominikanów – *Domini Canes* [Psy Pańskie], bowiem bronili i strzegli oni wiary chrześcijańskiej. Taki sposób wytłumaczenia występowania wizerunku psów w sandomierskiej kolegiacie byłby jak najbardziej zrozumiały, zwłaszcza ze względu na niezwykle ożywiony w tym mieście kult męczenników sandomierskich, którzy mieli ponieść śmierć podczas najazdu Tatarów w roku 1259 (1260), z pieśnią *Salve Regina* na ustach, jak podają późniejsze przekazy[23].

Znaczenie wizerunków psów z sandomierskich dekoracji rzeźbiarskich związane jest z wieloraką symboliką tego zwierzęcia, która w oparciu o jego cechy i przyzwyczajenia oraz przeświadczenie o nim, może postrzegać go zarówno pozytywnie, jak to zostało przedstawione powyżej, jak i pejoratywnie. W sensie negatywnym zachowanie psa przyrównywane było do zachowania grzesznika, który popełnia grzech i pomimo spowiedzi powtarza go, nie wykazując poprawy:

> I jak pies, który ma brzydką właściwość zjadania tego, co zwymiotował, tak też czyni grzeszny głupiec, spowiada się z grzechów swoich, a potem do nich

[21] C. Gerhardt, *Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Trappen aufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" 1985, nr 38, s. 115–132; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*..., s. 339.

[22] Por. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 260.

[23] J. Długosz, *Liber Beneficiorum dioecesis cracoviensis*, red. A. Przeździecki, t. 3, Kraków 1864, s. 456; O. Tuszyńska-Szczepaniak, *Architektura i rzeźba architektoniczna*..., s. 16 i n.

wraca. Bowiem Pismo powiada, że brzydką rzeczą jest owa psia cecha i tak samo brzydką jest, kiedy człowiek wyspowiadawszy się ze swoich grzechów, wraca do nich. Winien bowiem spowiadając się, żałować na grzechy, rozumiejąc, za co czyni pokutę, i nigdy do nich nie wracać[24].

Kolejna nauka moralna zbudowana jest na odniesieniu do innej właściwości psa, który, według bestiariusza, przechodząc przez most, z mięsem, kością, chlebem lub serem w pysku, wypuszcza prawdziwe jedzenie z pyska, chcąc złapać jego odbicie, w rezultacie zostaje z niczym[25]:

[...] pewnym jest że chrześcijanie powinni [...] nie pragnąć tak bardzo rzeczy przemijających [...] które nie mogą nam towarzyszyć. Tak jak chart na polowaniu, kiedy z wielkim zapałem i pożądliwością szuka zajęcy i w końcu je dopada, lecz musi oddać panu, gdy ten nadejdzie[26].

Sandomierska scena pogoni psów za zającem zdaje się ilustrować zawartą w bestiariuszu przestrogę, ale może być ona jednak rozumiana w odmienny sposób, tak, jak przedstawia to Fizjolog, opisując zająca. Tu pies, jako myśliwy, kojarzony jest z mocami zła:

Wystraszony zając szybko biega. Kiedy w ucieczce przed myśliwym podąża na wysokie przełęcze, psy męczą się razem z myśliwymi i nie mogą go pochwycić. Jeśli zaś biegnie w dół, szybko zostaje schwytany. I ty zatem, duchowy człowieku, jeśli będziesz podążał ku górze, czyli ku cnocie i pobożnym uczynkom, zmęczą się przeciwne moce razem z myśliwym, czyli diabłem, i nie zostaniesz pochwycony. Jeśli zaś skierujesz się w dół, czyli ku błędom i grzechowi, dosięgną cię nieprzyjacielskie moce. [...].[27]

W podobnym do przedstawionego powyżej fragmentu *Fizjologa* duchu, postrzegał symbolikę psów Ryszard od św. Wiktora, który uważał, że psy symbolizują prześladujących Kościół niewiernych, poprzez udział

[24] *Bestiariusz*, s. 51–52. Por. *Aberdeen*, f. 18r–20v; *Ashmole*, f. 25r–29v.

[25] Motyw ten występuje także w jednej z bajek Ezopa zatytułowanej *Zbytku nie żądać*, [w:] *Biernata z Lublina*, *Ezop*, oprac. I. Chrzanowski, Kraków 1910, poz. 56. Zob. *Aberdeen*, f. 19r; *Ashmole*, f. 28r.

[26] *Bestiariusz*, s. 53. Por. *Aberdeen*, f. 19r; *Ashmole*, f. 28r.

[27] *Fizjolog*, s. 76.

w polowaniach[28]. Plutarch w *Moraliach* podawał, że psom podczas polowań bardziej zależało na samym zwycięstwie niż na mięsie:

> A psy goniące zające, jeśli zdarzy się im samym schwytać zająca, rozszarpują z uciechą i chciwie chłepcą krew; jeżeli natomiast zając, jak to często bywa, doprowadzony do rozpaczy resztki tchu wyzionie w końcowym biegu, dopadłszy martwego, zgoła go nie tykają, tylko stoją, machając ogonami, okazując, że ubiegały się o zaszczyt zwycięstwa, niż mięso[29].

Zające kojarzono z płodnością, życiem i odradzającą się naturą, co również prowadziło do odczytywania ich symboliki w dwojaki i wykluczający się nawzajem sposób[30]. Księga Przysłów opisuje to zwierzę następująco: „Zajączek, gmin nieduży, który czyni sobie w skałach łoże swoje" (30, 26). W oparciu o powyższy fragment powstało wiele interpretacji Ojców Kościoła. Zając szukający schronienia pośród skał miał symbolizować pogan, którzy początkowo błądzili, ale ostatecznie schronili się na skale symbolizującej Chrystusa, a według Fizjologa, w nawiązaniu do fragmentu z Księgi Przysłów, zając ma krótsze przednie kończyny, by mógł wspiąć się na skałę i uniknąć pościgu[31]. Święty Augusty odnosił się do tego w następujący sposób:

> Zatem wszędzie skała jest naszym schronieniem: czy to w górach wyniosła, czy w morzu uderzana przez fale, nie krusząc się, czy na ziemi stoi mocno. Do niej uciekają się jelenie, do niej nurek, do niej zając i jeż. Zające biją się w piersi, a jeże wyznają swoje grzechy[32].

Według Bedy Czcigodnego (zm. 735), w nawiązaniu do powyższego fragmentu *Księgi Przysłów*, zając oznaczać miał Kościół jako lud Boży[33]. Raban

---

[28] Richardus S. Victoris, *In Apocalypsim Joannis*, PL, 196, 693.

[29] Plutarch, *Moralia. Wybór pism filozoficzno-moralnych*, tłum. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1954, s. 214.

[30] W. Kemp, *Hase*, [w:] LCI, t. 2, s. 222–226.

[31] Por. *Fizjolog*, s. 76. Por. też H. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, s. 182. Zob. U. Treu, *Otterngezücht. Ein patristicher Beitrag zur Quellenkunde des Physiologus*, „Antaios" 1969, nr 10, s. 113–122.

[32] Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, Ps 103–123, PSP, XLI, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986, Kazanie III, s. 50. Zob. J.B. Bauer, *Lepusculus Domini. Zum altchristlichen Hasensymbol*, [w:] „Zeitschrift für katholische Theologie" 1957, t. 79, nr 4, s. 461.

[33] Beda, *Allegorica expositio in Parabolas Salomonis*, PL, t. 91, s. 1026.

Maur natomiast, ze względu na wrodzoną płochliwość tych zwierząt uznawał je za symbol ludzi, którzy lękając się Boga, ufają Jemu, a nie sobie[34]; jednocześnie jednak widział w zającu człowieka niegodziwego[35].

W ikonografii wczesnochrześcijańskiej zające obgryzające gałęzie winnej latorośli, miały oznaczać pogan lub katechumenów, poznających zasady wiary w sakramencie chrztu[36]. W takim kontekście może być rozumiane przedstawienie z północnej części fryzu z polowaniem psów na zająca, gdzie drugi zając delikatnie skubie liść winnej latorośli.

Zając był także symbolem duszy, która w raju mogła bezpiecznie korzystać z owoców życia wiecznego. W scenach polowania – w ucieczce przed psem – był symbolem ludzkiej duszy ściganej przez szatana-myśliwego i utożsamiany z dobrem ściganym przez zło[37]. Taka interpretacja miała swoje odzwierciedlenie w interpretacji św. Ambrożego, który w corocznej zmianie barwy sierści u zajęcy widział odniesienie do zmartwychwstania[38].

W rozważaniach o średniowiecznym znaczeniu symboliki zwierząt, warto pochylić się nad ówczesną wiedzą o gwiazdozbiorach i ich rozbudowaną symboliką, po którą ówcześni chętnie sięgali, szczególnie w iluminowanych manuskryptach. Motyw myśliwego z psem ukazany został w gwiazdozbiorach Oriona z Syriuszem obok zająca, który nigdy nie zostanie doścignięty[39]. Możliwe, że takie właśnie przedstawienie znalazło swoje odzwierciedlenie w dekoracji bordiury Drzwi Gnieźnieńskich[40]. Jak zauważa Ewa Śnieżyńska-Stolot, postaci psów odnosić się mogą do gwiazdozbiorów Wielkiego Psa i Małego Psa. Badaczka zwraca uwagę na rozróżnienie dwóch odmian psów – z długimi oklapniętymi uszami i krótkimi uniesionymi, wyobrażających

[34] Rabanus Maurus, *De universo*, PL, t. 111, s. 205.

[35] Rabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, PL, t. 112, s. 984.

[36] W. Kemp, *Hase*, [w:] LCI, t. 2, s. 222–226.

[37] *Ibidem*; H. Biedermann, *Knaurs Lexikon*..., s. 181.

[38] Ambroży, *Hexaemeron*, PSP, t. 4, tłum. W. Szoldorski, Warszawa 1969, s. 181.

[39] Honorius Augustodunensis, *De imaginemundi*, PL, t. 172, s. 145; J. Białostocki, *Ignavia gotycka i Orion*, *Łowca zajęcy*, [w:] „Meander" 1949, t. 4, nr 4, s. 158 i n.; S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*..., s. 349; E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji Psałterza Floriańskiego*, Warszawa 1992, s. 38, 41; F. Boll, *Sphaera*, Leipzig 1903, s. 138, 140.

[40] Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1959, s. 166–167. Por. L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] „*Speculum artis*". *Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, red. L. Kalinowski, Warszawa 1989, s. 227–378.

odpowiednio Wielkiego i Małego Psa. W taki sposób interpretuje wizerunki tych zwierząt z nagrobka Władysława Jagiełły[41]. Nie można wykluczyć, że psy z sandomierskiego fryzu mogą nawiązywać do przedstawień astrologicznych, zwłaszcza że w scenie gonitwy psów za zającem dwa z nich mają długie i oklapnięte uszy, a jeden krótkie i uniesione; jednak taka teza wymagałaby odrębnej i pogłębionej analizy.

Gonitwa psa lub psów za zającem należy do najpowszechniejszych przedstawień ikonograficznych w manuskryptach[42]. Scenę tę dostrzec można

[41] E. Śnieżyńska-Stolot, *Zwierzęta na nagrobku Władysława Jagiełły, czyli jeszcze raz o ikonografii astrologicznej w średniowieczu*, [w:] *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 107–117. Zob. *Psałterz Floriański*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, mf. 16471, k. 51r, 52v, https://polona.pl/item-view/43713d40-72bd-439c-b7ce-300541ade137?page=63 (dostęp: 4.08.2021); *Traktat astrologiczny Albumasara*, Czechy ok. 1320, British Library, London, Sloane 3983, k. 11r; Mały Pies (*Canis Minor*, o szpiczastych uszach) – *Traktat astrologiczny Albumasara*, Czechy ok. 1320, British Library, London, Sloane 3983, k. 14v; Wielki Pies (*Canis Maior*, o długich i oklapniętych uszach) – *Traktat astrologiczny Albumasara*, Czechy ok. 1320 r., British Library, London, Sloane 3983, k. 17v. Dwa biegnące psy – Wielki i Mały Pies odnoszą się do 16 stopnia Panny i według Piotra z Abano urodzeni w tym dniu będą myśliwymi. Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Zwierzęta na nagrobku*..., s. 108.

[42] Sandomierskiej scenie pościgu psów za zającem towarzyszy postać najprawdopodobniej małpy, która umieszczona w południowym brzegu fryzu, nie bierze udziału w pościgu, gdyż odwrócona jest do niego plecami. Niemniej jednak, podobne zestawienie obu zwierząt pojawia się także w dekoracjach manuskryptów. Pies biegnący za zającem, w towarzystwie małpy ukazanej ponad sceną pościgu, a także towarzysząca im męska hybryda w stroju kleryka, znajdują się w dekoracji marginalnej jednego z rękopisów Lancelot du Lac. Pies pojawia się także w pochodzących z początku wieku XIV, francusko-flamandzkich *Godzinkach*, gdzie na jednej z kart, u dołu dekoracji znajduje się scena gonitwy psa za zającem, a ponad nią pokazani są klerycy i siostry zakonne z książkami, a także hybrydy: zakonnice ze szponami i skrzydłami. Zob. Lancelot du Lac, Picard, 2 v, pocz. XIV w., John Rylands Library, Manchester, MS. fr. 1; f. 82. Zob. L. Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkley–Los Angeles 1966, il. 54. Pierwsza część jest fragmentem zbiorów Bodleian Library w Oksfordzie, zaś trzy kolejne tomy (dawniej należące do Ritman Library) zostały w 2010 r. sprzedane przez Sotheby's, zob. https://www.library.manchester.ac.uk/search-resources/special-collections/guide-to-special-collections/a-to-z/collection/?match=French+Manuscripts (dostęp: 4.08.2021). *Godzinki*, pocz. XIV w., Walters Art Gallery, Baltimore, MS. 104, f. 74, zob. https://art.thewalters.org/detail/24116/book-of-hours-8/ (dostęp: 23.06.2021). Sceny pościgu psów za zwierzyną w dekoracjach marginalnych nie należą do rzadkich. Psy często pojawiają się na kartach manuskryptów razem z innymi zwierzętami, które także towarzyszą im w dekoracjach rzeźbiarskich kolegiaty

chociażby w dekoracji *Psalterium breviarie cisterciensis* królowej Rejčki, gdzie Wielki i Mały Pies – jeden wielki o oklapniętych uszach i dwa małe o szpiczastych, towarzyszą Orionowi przedstawionemu jako myśliwy dmący w róg, któremu z rąk ucieka zając[43]. Podobna scena ukazująca Małego i Wielkiego Psa (oba z oklapniętymi uszami) biegnących po spiralnie zwiniętej wici roślinnej z chowającym się na końcu spirali zającem, a obok nich Oriona dmącego w róg, pojawia się w dekoracji francuskiego *Brewiarza Margrity de Bar* wykonanego przed rokiem 1304[44]. W *Mszale* katedry wawelskiej (*Mszał* nr 3, 1350–1360), na karcie z miniaturą ukazującą Króla Dawida grającego na harfie, w górnej dekoracji marginalnej znajduje się Wielki Pies goniący zająca na wici roślinnej, a za nim Orion[45]. Motyw ten pojawia się również w powstałym w pierwszej ćwierci XIV wieku *Psałterzu Bardolf-Vaux*[46], w *Godzinkach z Maastricht* (XIII/XIV wiek)[47], w *The Queen Mary Psalter* (1310–1320)[48], a także znany jest z dekoracji traktatów medycznych z początku XIV wieku[49].

---

w Sandomierzu. Zob. *Godzinki Grey-Fotz Payn*, Wschodnia Anglia, 1300–1308, Fitzwilliam Museum, Cambridge, MS. 242, k. 29r, zob. https://fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-pabenham-clifford-hours (dostęp: 12.07.2021).

[43] *Psalterium breviarie cisterciensis* królowej Rejčki, Czechy, ok. 1323, Brno, Státni Vědecká Knihovna, R 355, k. 8v. Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji*..., il. 175.

[44] *Brewiarz Margerity de Bar*, Francja, 1302–1305, Bibliothèque Municipale, Verdun, MS. 107, k. 13r, zob. https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=4430&corpus=decor&page=30 (dostęp: 4.08.2021). Wybrana literatura: https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/mdatab9c8670b6767f69b15cd4ef17585ad0e7adba699#bibliography (dostęp: 12.08.2021).

[45] *Mszał katedry wawelskiej nr 3*, KP, 1350–1360, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, k. 3v. Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji*..., il. 73.

[46] *Bardolf-Vaux Psalter*, wschodnia Anglia, pierwsza ćw. XIV w., Lambeth Palace Library, London, MS. 233, k. 81v; zob. https://archives.lambethpalacelibrary.org.uk/calmview/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MSS%2F233 (dostęp: 10.08.2021).

[47] *Godzinki z Maastricht*, XIII/XIV w., British Library, London, Stowe 17, k. 35; wybrana literatura: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8020&CollID=21&NStart=17 (dostęp: 11.07.2021).

[48] *The Queen Mary Psalter*, 1310–1320, British Library, London, Royal MS. 2 B VII, f. 154r; wybrana literatura: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_b_vii (dostęp: 11.07.2021).

[49] Kompilacja traktatów medycznych, Francja, pocz. XIV w., Kraków, Biblioteka Jagiellońska, MS. 815, k. 213r. Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji*..., il. 252.

Kolejną, wyjątkowo interesującą, bowiem nieczęsto pojawiającą się w sztuce średniowiecznej postacią z sandomierskiego zwierzyńca jest jeż. Wspomniany został w Księdze Psalmów: „Góry wysokie dla jeleni, opoki schronieniem dla jeżów" [*montes excelsi cervis petra refugium ericiis*] (Ps 104, 18)[50]. Kasjodor w komentarzu do powyższego psalmu pisał o jeżu jako zwierzęciu płochliwym, choć uzbrojonym przez naturę. Można przyrównać do jeża człowieka, który będąc naszpikowanym grzechami, boi się nadejścia sądu i ucieka do Chrystusa – skały. Jednocześnie, jeż oznaczać może również mężów, którzy nigdy od Chrystusa nie odejdą[51]. W dekoracji kolegiaty sandomierskiej, blisko jeża (który jest na drugim filarze południowym), umieszczony został jeleń (na pierwszym filarze południowym), co wskazuje, że *Księga Psalmów* mogła stanowić bezpośrednie odniesienie do wyboru tematów dekoracji rzeźbiarskiej korpusu nawowego. W tym miejscu warto przytoczyć fragment *Legendy świętej Jadwigi*, gdzie jeż przedstawiony został w znaczeniu pejoratywnym:

> Siostra Racława [...] przyszła pewnego razu do św. Jadwigi, mając w rękawie habitu jeża. Św. Jadwiga, kierowana intuicją, rzekła z wymówką: „Dlaczego, siostro, nosisz przy sobie rzecz nieprzystojną?" A ona, która już zdołała zapomnieć o ukrywanym w jej rękawie zwierzątku, wycofała się ze wstydem, zastanawiając się, jaką nieprzyzwoitą rzecz ukrywa, o której mówiła księżna. I domyśliła się, że chodzi pewnie o jeża, którego nosiła pod habitem ku niezadowoleniu księżny. Wyrzuciła go więc natychmiast i powróciła do Jadwigi. Ta zaś rzekła: „Tak, córko, tak za pierwszym razem, powinnaś była przyjść do mnie. Strzeż się, żebyś w przyszłości nie nosiła takich niestosownych rzeczy"[52].

[50] Jeż jest przykładem trudności w tłumaczeniu ksiąg Pisma Świętego. W *Biblii Tysiąclecia* wymienione w cytowanym fragmencie zwierzę przetłumaczone jest jako borsuk. Zob. I. Kwielicka, *Ze studiów nad staropolskimi przekładami Biblii. Problem tłumaczenia realiów biblijnych*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 1971, t. 10, s. 59–89.

[51] Cassiodorus, *Expositio psalmorum*, Cl. 0900, SL 98, Psalmus 103, l. 435–437.

[52] *Legenda świętej Jadwigi*, tłum. A. Jochelson przy współudziale M.W. Gogolewskiej, oprac. J. Pater, Wrocław 1993, s. 73–74.

Natura jeża ukazana jest dwojako – zwierzę to jednocześnie ma być dla człowieka przykładem i przestrogą[53]. Bestiariusz i Fizjolog przedstawiają jeża ambiwalentnie – jako przezorne zwierzę, które dba o swoje potomstwo[54]:

> Podczas winobrania [jeż] wchodzi do winnicy, a gdy zauważy dorodną kiść winogron, wspina się na latorośl i odcina owo grono, tak, że wszystkie winne jagody spadają na ziemię. Następnie schodzi i tarza się po nich, wskutek czego wszystkie jagody nabijają się na jego kolce. Następnie niesie je, by nakarmić swe potomstwo[55]

– i jako zwierzę, które winno stanowić przestrogę dla człowieka zobowiązanego strzec winnicy rozumianej jako obraz duszy i jej duchowych owoców przed troskami świata doczesnego:

> Ty, człowieku Boży, strzeż pilnie swojej winnicy i wszystkich jej duchowych owoców, aby Cię nie opanowała troska tego świata i pragnienie dóbr doczesnych, i aby wtedy najeżony kolcami szatan, rozrzuciwszy wszystkie twoje duchowe zdobycze, nie nabił ich na swoje kolce, a twoja dusza stałaby się wówczas naga, pusta i opuszczona jak krzak winny bez owoców[56].

Postać jeża niejednokrotnie pojawia się jako symbol szatana, który to gotowy jest wciągnąć człowieka do zasadzki, schowawszy kolce, bowiem troski o dobra świata doczesnego chowają się właśnie w kolcach[57], co dobrze oddane jest w tekście najstarszej redakcji Fizjologa:

---

[53] Por. P. Gerlach, *Igel*, [w:] LCI, t. 2, s. 335–336; Ch. Schröder, *Der Millstätter Physiologus*..., s. 118–120, 290–292.

[54] Zob. *Ashmole*, f. 36r–36v; *Aberdeen*, f. 24r–24v.

[55] *Fizjolog Bls*, s. 49.

[56] *Ibidem*. Fragment ten odnosi się do ustępu *Pieśni nad pieśniami* (Pnp 1,5): „Winnicy mojej nie strzegłam". Por. *Aberdeen*, f. 24r.

[57] Arystoteles, *Opowiadania zdumiewające*, [w:] *Dzieła wszystkie*, tłum. L. Regner, Warszawa 1993, t. 4, s. 390 (831a); *Bestiaires du Moyen Age* (autorzy tekstów: Pierre de Beauvais, Guillaime Le Clerc, Richard Le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon), red. G. Bianciotto, Paris 1980, s. 33; *Aberdeen*, f. 24v.

> I ty więc, chrześcijaninie, bądź w pobliżu duchowej i prawdziwej winorośli (J 15,1), abyś został przywiedziony do duchowej kadzi, abyś został zaniesiony na dwór królewski i abyś udał się przed święty trybunał Chrystusa (2Kor 5,10). Dlaczego pozwoliłeś, aby jeż, zły duch, wszedł w twoje serce i niczym kiść ograbił też ciebie, tak że nie ma w tobie już żadnej gałązki?[58]

W ilustracjach fizjologów, bestiariuszy i modlitewników jeż najczęściej pojawia się właśnie z owocami na kolcach[59]. Można go także zobaczyć w towarzystwie innych zwierząt, najczęściej niedźwiedzia, jelenia i kozy[60]. Scena odczytana przeze mnie jako doganianie jeża przez psa, w której pierwotnie brał udział zapewne też drugi pies (został najprawdopodobniej uszkodzony – na powierzchni fryzu pozostały ślady drugiej postaci, będącej wielkości pierwszego psa), może być przedstawieniem walki psów z jeżem. Podobna scena ukazana została w *Bestiariuszu* z Westminster Abbey, gdzie zauważalna jest dysproporcja między bardzo dużą postacią jeża i niewielkim psem próbującym ugryźć tego pierwszego w zad. Interesujący jest fakt, że na tej samej karcie manuskryptu, bezpośrednio pod ilustracją przedstawiającą psa i jeża, znajduje się scena pościgu psa za zającem, co odpowiada dwóm scenom z kolegiaty sandomierskiej[61]. Ciekawe zestawienie dwóch scen: jeża kradnącego winogrona i dwóch psów go atakujących, ukazane zostało w *The Queen Mary*

---

[58] *Fizjolog*, s. 36. Kłującego kolcami jeża przyrównuje się również do ludzi nikczemnych – por. *Bestiariusz*, s. 87; *Aberdeen*, f. 24r–24v; *Ashmole*, f. 36r–36v; Ch. Schröder, *Der Millstätter Physiologus*..., s. 118–120, 290–292.

[59] Jeż z owocami na kolcach: *Brewiarz*, Metz (?), 1. ćw. XIV w., Kunstgewerbemuseum, Linelsammlung, Frankfurt, MS. L. M. 13 f. 41v; *Aberdeen*, f. 24r–24v; *Ashmole*, f. 36r–36v.

[60] Jeż zwrócony przodem do niedźwiedzia, stojący na górnej wici roślinnej: *Godzinki*, wschodnia Anglia, ok. 1308 r., Fitzwiliam Museum, Cambridge, MS. 242, f. 55v, zob. https://fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-pabenham-clifford-hours/folio/folio-55v/section/panel-intro# (dostęp: 11.07.2021); cykl stworzenia zwierząt (w miniaturze *Drzewo Jessego*), na bardzo bogato zdobionych marginesach niedźwiedź, jeleń, jeż wśród wici roślinnej: *St.-Omer Psalter*, wschodnia Anglia, ok. 1300 r., British Museum, London, MS. 39810 (Yates Thompson 14), f. 7; kroczące: niedźwiedź, jeleń, koza i jeż – *Godzinki* flamandzkie, pocz. XIV w., Trinity College Library, Cambridge, MS. B.11.22, f. 28v, zob. https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/B.11.22 (dostęp: 11.07.2021).

[61] *Westminster Abbey Bestiary*, York (?), ok. 1270–1290, London, Westminster Abbey Library, MS. 22, f. 17v.

Psalter[62]. Gdyby uznać, że wizerunki psów z kolegiaty w Sandomierzu odnosiły się do słowa Bożego głoszonego przez dominikanów, lub w kontekście ich kultu, wtedy wizerunek jeża mógłby być odczytywany jako uosobienie zła, które zwalczane jest przez kazania kaznodziejów. Gdyby natomiast uznać wizerunki psów za uosobienie złego myśliwego, a jeża za przykład przezorności, wtedy wydźwięk tej sceny byłby odwrotny. Analogicznie można interpretować pościg psów za zającem – w zależności od przyjęcia którejś z dwóch przeciwstawnych sobie natur, przypisywanych obu tym zwierzętom.

Dwie pary scen rodzajowych w dekoracji sandomierskiej kolegiaty prawdopodobnie mają kluczowy charakter w próbie odczytania i interpretacji pozostałych postaci. Wizerunki te bardzo dobrze obrazują przesłanie słów świętego Augustyna, który dwojaką naturę wszystkich trzech gatunków zwierząt ujął w jednym przesłaniu:

> Zając małe zwierzątko i słabe, a jeż na dodatek kolczasty. Jedno zwierzątko strachliwe, drugie pokryte kolcami. A co oznaczają kolce jeśli nie grzeszników? Kto popełnia grzechy codziennie, jeśli nawet niewielkie, jest pokryty kolcami. Przez to, że się boi jest zającem, przez to, że pokryty kolcami jest jeżem. Taki nie potrafi zachować owych wzniosłości i doskonałych przykazań. [...] I cóż? Tamci poginą? Nie. Skoro bowiem „góry bardzo wysokie dla jeleni[63]", to dostrzec i dla nich w dalszych słowach: „Skała schronieniem dla zajęcy i jeżów". Ponieważ Pan stał się schronieniem dla ubogiego[64].

Święty podkreślił symbolikę tych zwierząt w kontekście ich niedoskonałości i walki z grzechem, dającą jednocześnie nadzieję na jego unicestwienie i odkupienie duszy.

---

[62] *The Queen Mary Psalter*, Anglia (London/Westminster lub wschodnia Anglia?), 1310–1320, The British Library, London, Royal MS. 2 B VII, f. 87v, 88r.

[63] Święty Augustyn w tym fragmencie odnosi się do jeleni jako wielkich duchowo ludzi, zob. Augustyn, *Objaśnienia psalmów*..., Ps 1 3–123, PSP, t. 41, s. 50 (kazanie 3).

[64] *Ibidem*, Ps 103–123, PSP, t. 41, s. 50 (kazanie 3). Por. Ps 9, 10.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Ambroży, *Hexaemeron*, *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, t. 4, tłum. W. Szoldorski, Warszawa 1969.

Arystoteles, *Opowiadania zdumiewające*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 4, tłum. Leszek Regner, Warszawa 1993.

Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, Ps. 58–77, 103–123, [w:] *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, t. 41, tłum. J. Sulowski, oprac. E. Stanula, Warszawa 1986.

Bardolf-Vaux Psalter, wschodnia Anglia, 1. ćw. XIV w., Lambeth Palace Library, London, MS. 233.

Beda, *Allegorica expositio in Parabolas Salomonis*, Seria Latina, t. 91, red. J.-P. Migne, Paryż 1862.

Bestiariusz, tłum. R. Sasor, Kraków 2005.

Bestiaires du Moyen Age (autorzy tekstów: Pierre de Beauvaeis, Guillaime Le Clerc, Richard Le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon), red. G. Bianciotto, Paris 1980.

Brewiarz, Metz (?), 1. ćw. XIV w., Kunstgewerbemuseum, Linelsammlung, Frankfurt, MS. L. M. 13.

Biernata z Lublina Ezop, red. I. Chrzanowski, Kraków 1910.

Brewiarz Margerity de Bar, Francja, 1302–1305, Bibliothèque Municipale, Verdun, MS. 107.

Cassiodorus, *Expositio psalmorum*, *Corpus christianorum*, Seria Latina, t. 98, oprac. M. Adriaen, Turnholti 1958.

Dlugossi Ioannis, *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae*, red. Z. Kozłowska-Budkowa, Varsaviae 1978, lib. 9.

Długosz Jan, *Roczniki czyli Kroniki sławnego KrólestwaPolskiego*, ks. 9, 1300–1370, red. Z. Kozłowska-Budkowa, tłum. J. Mrukówna, Warszawa 2009.

Długosz Jan, *Liber Beneficiorum dioecesis cracoviensis*, red. A. Przeździecki, t. 3, *Monsteria*, Kraków 1864.

Fizjolog, Seria „Biblioteka Antyczna", tłum., wstęp i oprac. K. Jażdżewska, Warszawa 2003.

Fizjolog i Aviarium. *Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, tłum. i oprac. S. Kobielus, Kraków 2005.

Godzinki, wschodnia Anglia, ok. 1308 r., Fitzwiliam Museum, Cambridge, MS. 242.

Godzinki z Maastricht, XIII/XIV w., British Library, London, Stowe MS. 17.

Godzinki, pocz. XIV w., Walters Art Gallery, Baltimore, MS. 104.

Godzinki Grey-Fotz Payn, Wschodnia Anglia, 1300–1308, Fitzwilliam Museum, Cambridge, MS. 242.

Godzinki, flamandzkie, pocz. XIV w., Trinity College Library, Cambridge, MS. B.11.22.

Hugo V. St.-Victor, *De bestiis et aliis rebus II*, 17, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina, t. 177, red. J.-P. Migne, Paryż 1854.

Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi*, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina, t. 172, red. J.-P. Migne, Paryż 1854.

Kompilacja traktatów medycznych, Francja, pocz. XIV w., Biblioteka Jagiellońska, Kraków, MS. 815.

Lancelot du Lac, Picard, rękopis bez tytułu, 2 v, pocz. XIV w., John Rylands Library, Manchester, MS. fr. 1.

Le carnet de Villard de Honnecourt, Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS. Fr. 19093.

Legenda świętej Jadwigi, tłum. A. Jochelson przy współudziale M.W. Gogolewskiej, oprac. J. Pater, Wrocław 1993.

Mszał katedry wawelskiej nr 3, KP, 1350–1360, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej.

Plutarch, *Moralia*. *Wybór pism filozoficzno-moralnych*, tłum. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1954.

Psalterium breviarie cisterciensis królowej Rejčki, Czechy, ok. 1323, Brno, Státni Vědecká Knihovna, R 355.

Psałterz Floriański, Biblioteka Narodowa, Warszawa, mf. 16471.

Rabanus Maurus, *De universo*, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina, t. 111, red. J.-P. Migne, Paryż 1852.

Rabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina, t. 112, red. J.-P. Migne, Paryż 1878.

Richardus S. Victoris, *In Apocalypsim Joannis*, *Patrologiae cursus completus*, Seria Latina, t. 196, red. J.-P. Migne, Paryż 1855.

St.-Omer Psalter, wschodnia Anglia, ok. 1300 r., British Museum, London, MS. 39810 (Yates Thompson 14).

The Ashmole Bestiary, Bodleian Library, Oxford, MS. 1511.

The Aberdeen Bestiary, Aberdeen University Library, MS. 24.

The book of beasts: being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century, tłum. T. Hanbury White, Cambridge University Library, New York 1960.

The Queen Mary Psalter, 1310–1320, British Library, London, Royal MS. 2 B VII.

Traktat astrologiczny Albumasara, Czechy ok. 1320, British Library, London, Sloane 3983.

Westminster Abbey Bestiary, York (?), ok. 1270–1290, London, Westminster Abbey Library, MS. 22.

Opracowania

Bauer Johannes B., *Lepusculus Domini. Zum altchristlichen Hasensymbol*, „Zeitschrift für katholische Theologie" 1957, t. 79, nr 4, s. 457–466.

Białostocki Jan, *Ignavia gotycka i Orion*, *Łowca zajęcy*, „Meander" 1949, t. 4, nr 4, s. 151–162.

Biedermann Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989.

Boll Franz, *Sphaera*, Leipzig 1903.

Baxter Ron, *Learning from Nature: Lessons in Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries*, [w:] *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, red. C. Hourihane, Princeton 2000, s. 29–41.

Gerhardt Christoph, *Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Trappen Aufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" 1985, nr 38, s. 115–132.

Gerlach Peter, *Hund*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum SJ, Darmstadt 2015, s. 334–335.

Gerlach Peter, *Igel*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum SJ, Darmstadt 2015, s. 335–336.

Kalinowski Lech, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *„Speculum artis". Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, red. L. Kalinowski, Warszawa 1989, s. 227–378.

Kemp Wolfgang, *Hase*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum SJ, Darmstadt 2015, s. 222–226.

Kępiński Zdzisław, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1959, s. 161–381.

Klingender Francis, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Cambridge 1971.

Kobielus Stanisław, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.

Kwielicka Irena, *Ze studiów nad staropolskimi przekładami Biblii. Problem tłumaczenia realiów biblijnych*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 1971, t. 10, s. 59–89.

MacCulloch Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962.

Michel Paul, *Tiere als Symbol und Ornament: Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünster Kreuzgangs*, Wiesbaden 1979.

Pangritz Walter, *Tier in der Bibel*, München–Basel 1963.

Randall Lilian M.C., *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*, „Art Bulletin" 1957, t. 39, s. 97–107.

Randall Lilian M.C., *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkley–Los Angeles 1966.

Szostek Teresa, *Świat zwierzęcy w średniowiecznych egzemplach kaznodziejskich*, [w:] *Wyobraźnia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 273–284.

Timmermann Achim, *Good and Evil, Not-So-Good and Not-So-Evil: Marginal Life on Gothic German Sacrament Houses*, [w:] *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, red. C. Hourihane, Princeton 2000.

Treu Ursula, *Otterngezücht. Ein patristicher Beitrag zur Quellenkunde des Physiologus*, „Antaios" 1969, nr 10, s. 113–122.

Tuszyńska-Szczepaniak Olga, *Nowa perspektywa w badaniach architektury i rzeźby kolegiaty w Sandomierzu*, [w:] *„Między architekturą nowoczesną a tradycją [...] między konstrukcją a formą". Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, red. P. Gryglewski, T. Bernatowicz, D. Rutkowska-Siuda, Łódź 2020, s. 316–333.

Tuszyńska-Szczepaniak Olga, *Architektura i rzeźba architektoniczna kolegiaty w Sandomierzu*, Uniwersytet Łódzki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022 (niepublikowana dysertacja).

Schröder Christian, *Der Millstätter Physiologus – Text, Übersetzung, Kommentar*, Würzburg 2005.

Śnieżyńska-Stolot Ewa, *Tajemnice dekoracji Psałterza Floriańskiego*, Warszawa 1992.

Śnieżyńska-Stolot Ewa, *Zwierzęta na nagrobku Władysława Jagiełły, czyli jeszcze raz o ikonografii astrologicznej w średniowieczu*, [w:] *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 107–117.

Walczak Marek, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006.

http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/index.htm (dostęp: 11.07.2020).
http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_b_vii (dostęp: 11.07.2021).
https://archives.lambethpalacelibrary.org.uk/calmview/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MSS%2F233 (dostęp: 10.08.2021).
https://art.thewalters.org/detail/24116/book-of-hours-8/ (dostęp: 23.06.2021).
https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=4430&corpus=decor&page=30 (dostęp: 23.06.2021).
https://fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-pabenham-clifford-hours (dostęp: 12.07.2021).
https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_290 (dostęp: 4.08.2021).
https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/B.11.22 (dostęp: 11.07.2021).
https://polona.pl/item/psalterz-florianski,NTIyMTI2NTk/63/#item (dostęp: 4.08.2021).
https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/mdatab9c8670b6767f69b15cd4ef17585ad0e7adba699#bibliography (dostęp: 12.08.2021).
https://www.abdn.ac.uk/bestiary/bibliography.php (dostęp: 4.08.2021).
https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1r (dostęp: 4.08.2021).
https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8020&CollID=21&NStart=17 (dostęp: 11.07.2021).
https://www.library.manchester.ac.uk/search-resources/special-collections/guide-to-special-collections/a-to-z/collection/?match=French+Manuscripts (dostęp: 4.08.2021).

ILUSTRACJE

1. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, pościg psów za zającem, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2019

2. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, część północna, zając jedzący liść, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

3. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru południowego, pies poganiający jeża i wić roślinna, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

4. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, detal, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

5. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, detal, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

6. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

7. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

8. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, detal, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

9. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, detal, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

10. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, detal: narożnik północno-wschodni, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

11. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru południowego, widok z południowego-wschodu, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

12. Sandomierz, katedra, dekoracja fryzu impostowego drugiego filaru północnego, pies poganiający jeża, fot. O. Tuszyńska-Szczepaniak 2018

ZBIGNIEW BANIA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-6990-6703

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.03

KAPLICE NA ZAMKU W KAMIEŃCU PODOLSKIM

STRESZCZENIE

W tekstach poświęconych zamkowi w Kamieńcu Podolskim znajdujemy wzmianki o znajdującym się na jego dziedzińcu kościele św. Stanisława, jak również o cerkwi prawosławnej. Na podstawie inwentarzy zamku z XVI oraz z początku XVII wieku można ustalić fundatorów i hipotetyczny czas powstania obiektów. Cerkiew wzniesiono pod koniec XIV wieku z fundacji litewskich książąt Koriatowiczów, kościół powstał z funduszy Jana Potockiego na przełomie XVI i XVII wieku. Gdy Kamieniec znalazł się pod okupacją turecką, zapewne w tym czasie po 1672 roku rozebrano cerkiew, a kościół zamieniono na meczet. Zrujnowany, został rozebrany po odzyskaniu Kamieńca przez Polskę w 1699 roku.

SŁOWA KLUCZOWE: Kamieniec Podolski, zamek, cerkiew, kościół, meczet

CHAPELS IN THE CASTLE IN KAMIANETS-PODILSKYI

In the texts about the castle in Kamianets-Podilskyi, we find mentions of the St. Stanislaus church located in its courtyard, as well as the Orthodox church. Based on castle inventories from the 16th and early 17th century, it is possible to determine their founders and the hypothetical time of these objects' construction. The Orthodox church was erected at the end of the 14th century from the foundation of the Lithuanian princes Koryatowicz. The church of St. Stanislaus was built with funds from Jan Potocki at the turn of the 16th and 17th centuries. When Kamianets-Podilskyi came under Turkish occupation, probably at that time, after 1672 the Orthodox church was demolished and the church of St. Stanislaus was turned into a mosque. Ruined, it was demolished after the recapture of Kamianets-Podilskyi by Poland in 1699.

KEYWORDS: Kamianets-Podilskyi, castle, Orthodox church, church, mosque

W połowie lat 30. XV wieku Podole, po długoletnich sporach między Litwą, Węgrami i Królestwem Polskim, ostatecznie włączone zostało do państwa polskiego[1]. Wśród miejsc obronnych, które od wczesnego średniowiecza powstawały na tym terytorium, osada, a później miasto Kamieniec z zamkiem, należały do najznaczniejszych. Przyczyniło się do tego samo położenie zespołu, w miejscu w sposób naturalny spełniającym wszelkie wymogi obronności. Rzeka Smotrycz płynąca od północy ku głównemu nurtowi Dniestru, natrafiała na występ skalny, od którego odbijała się nieznacznie ku wschodowi, i zataczając szeroki łuk, z powrotem trafiała na główny kierunek swego biegu ku Dniestrowi [il. 1]. Na wydłużonym owalnym płaskowzgórzu, otoczonym niemal całkowicie głębokimi jarami Smotrycza, powstała osada, która w 1374 roku uzyskała prawa miejskie nadane przez władających w tym czasie Podolem, wywodzących się z rodu litewskiego władcy Giedymina, książąt Jerzego i Aleksandra Koriatowiczów[2]. Jedynym miejscem zagrażającym osadzie był wąski przesmyk utworzony przez skałę, od której odbijał się główny nurt Smotryczy, umożliwiający wydostanie się z miasta ku zachodowi, skąd drogi prowadziły albo na południe ku Chocimowi, albo na zachód ku Skale. Właśnie od tej strony należało właściwie zabezpieczyć dostęp do osady i zapewne już w czasach wczesnego średniowiecza powstała drewniano-ziemna forteca, z czasem przekształcana w obszerny murowany zamek z podkreślającymi jego możliwości obronne basztami.

Wobec zmieniających się często relacji między Królestwem Polskim a Hospodarstwem Mołdawskim, którego bardzo ważnym ośrodkiem militarnym, jak i politycznym stał się położony nad Dniestrem zamek w Chocimiu, a także z uwagi na narastające stopniowo od połowy XV wieku zagrożenie ze strony Turcji Ottomańskiej, niepomiernie wzrosła rola Kamieńca jako jedynego, wyjątkowo ważnego miejsca obrony Podola oraz ośrodka zapewniającego kontrolę nad tym terytorium. Zrozumiałym jest zatem stopniowe rozbudowywanie zarówno systemu baszt zamku, jak i fortyfikacji murowanych miasta, między innymi przez powstanie tak zwanych bram Polskiej i Ruskiej,

[1] J. Kurtyka, *Podole pomiędzy Polską i Litwą w XIV i 1. połowie XV wieku*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 1, Kraków 2000, s. 43–47.

[2] A. Jureczko, *Dokument lokacyjny Kamieńca Podolskiego*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 1, Kraków 2000, s. 63.

w razie zagrożenia spiętrzających wody rzeki i dodatkowo wzmacniających obronność osad[3]. Z pewnością, o zwiększenie wartości militarnych zamku zadbali już książęta Koriatowicze, trudno jednak jednoznacznie ustalić, jak wyglądała ta budowla w 2 poł. XIV wieku. Zapewne silnie wydłużony plan zamku, ciągnący się od wąskiego przesmyku skalnego od strony miasta ku łatwo dostępnym terenom od strony zachodniej, oprócz murów kurtyn, do końca XV wieku wzmacniały baszty[4]. Wiemy o tym z zachowanego najstarszego inwentarza budowli, spisanego po łacinie w 1494 roku[5].

Lektura tego dokumentu zaskakuje relacją o bardzo złym stanie budowli, konieczności przystąpienia do jak najszybszych działań nie tylko remontowych, ale i modernizacyjnych. Oto jakimi słowami się zaczyna: „Istud castrum est in fere totum ruptum, destructum, prout hoc lacius inferius patebit [zamek ten jest niemal w całości zrujnowany, zepsuty, bardziej upodabnia się do jaskini][6]". Z dalszej relacji wynika, że słowa te raczej z pewną przesadą odniosły się do wyglądu budowli, ale jednak musiało być coś na rzeczy. To, co szczególnie winno nas zainteresować, to informacja o cerkwi prawosławnej:

> Penes hanc stubam sive palacium est ecclesia Grecorum, in qua singulis diebus dominicis canitur missa rittu rutenico sive greco sub pena unius sexagene [W pobliżu tej izby czy inaczej pałacu jest świątynia greków, w której każdej niedzieli tygodnia sprawowana jest msza rytu ruskiego inaczej greckiego pod karą kopy groszy][7].

---

[3] J. Janczykowski, *Kamieniec Podolski – fortyfikacje twierdzy*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 2, Kraków 2005, s. 423.

[4] J. Janczykowski, *Kamieniec Podolski*..., s. 426; O.A. Płamieniecka, E.M. Płamieniecka, *Most zamkowy w Kamieńcu Podolskim. Na marginesie badań kolumny Trajana w Rzymie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", t. 43, z. 3, Warszawa 1998, s. 185–186; tekst artykułu poświęcony jest genezie mostu łączącego miasto z zamkiem, zawarto jednak w nim krótkie relacje z wyników badań archeologicznych założenia zamkowego.

[5] M. Gruševs'kij, *Opis' Podil's'kih zamkiv 1494 r.*, „Zapiski Nauk. Tov. im. Ševčenka" 1895, t. 7, s. 11–13.

[6] *Ibidem*, s. 11; T. Trajdos, *Parafie katolickie w miastach królewskich średniowiecznego Podola*, [w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s. 108.

[7] M. Gruševs'kij, *Opis' Podil's'kih*..., s. 11; T. Trajdos, *Parafie katolickie*..., s. 108.

Zatem powołany kapłan był zobowiązany do odprawienia uroczystej liturgii raz w tygodniu, w dniu świątecznym. W razie niedopełnienia tego zalecenia miała go spotkać dosyć wysoka kara[8].

Znaczne rozmiary zamku, usytuowanie w jego obrębie cerkwi sugerują wyjątkową pozycję zamku wśród obiektów militarnych Podola, bowiem w okresie średniowiecza tylko w bardzo nielicznych spośród nich decydowano się na takie osadzenie świątyni. Innym obszernym założeniem obronnym terenów wschodnich był zamek w Łucku, również siedziba książąt Wołynia, potomków Giedymina. Jak uważano:

> Jedną z najstarożytniejszych świątyń w Łucku [...] była cerkiew katedralna św. Jana Ewangelisty, znajdująca się niegdyś w górnym zamku, na samym środku zamkowego placu. Z najdawniejszych czasów [...] była ona katedralną świątynią obrządku wschodniego...[9]

Podobnie w Haliczu, innym istotnym centrum politycznym i militarnym Podola; tam, jak wspomniano w inwentarzu z 1627 roku, na zamku przy murze wznosił się kościół, w którym był „ołtarz rzezany z alabastru"[10]. Obecność świątyni prawosławnej na dziedzińcu zamku kamienieckiego świadczyłaby o jego znaczącej randze w domenie podolskiej Koriatowiczów – właśnie na zamku kamienieckim sporządzony został akt nadania praw miejskich osadzie w 1374 roku[11]. O fundacji cerkwi na zamku przez książąt litewskich dowiadujemy się ze znacznie późniejszego inwentarza twierdzy z 1613 roku:

> [...] cerkiew Ruska od Xiążąt Kuriatowiczów fundatorów pierwszych miasta Kamienieckiego, z ktorych jeden w teyże cerkwi leży; ta cerkiew z drzewa debowego zbudowana nic prawie vetustate temporis nie naruszona od tego czasu jako ją jeszcze zbudowano, w której to Ruś w każdą niedzielę nabożeństwo swoje odprawuje[12].

---

[8] M. Gruševs'kij, *Opis' Podil's'kih*..., s. 11; T. Trajdos, *Parafie katolickie*..., s. 108.

[9] *Łuck*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 5, Warszawa 1884, s. 781.

[10] *Halicz*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 3, Warszawa 1882, s. 17.

[11] A. Jureczko, *Dokument lokacyjny*..., s. 62–63.

[12] AGAD w Warszawie, Archiwum Skarbowo-Koronne, O. I, sygn. 45, Inwentarz 1613, k. 62.

Informacja o szczątkach jednego z książąt Koriatowiczów złożonych w cerkwi zamkowej zapewne nie jest prawdziwa, bowiem Aleksander pochowany został w fundowanym przez książąt kościele klasztoru dominikanów w Smotryczu, miejscowości starszej od Kamieńca, położonej niedaleko na północ od niego, zaś Jerzy, jako hospodar wołoski, zgładzony został na terenie Mołdawii przez spiskujących przeciw niemu bojarów[13]. Na planie Kamieńca sprzed 1670 roku podano wezwanie cerkwi jako Matki Boskiej Zwycięskiej. Uważa się jednak, że pierwotne mogło być św. Pokrowy – szczególnie popularne w świątyniach obrządku wschodniego na tych terenach[14]. Autor opisu planu Kamieńca sprzed 1670 roku podał wezwanie Matki Boskiej Zwycięskiej, bowiem jej wizerunek wraz ze św. Pokrową ukazuje Marię z szeroko rozpiętym płaszczem ochraniającym ukazane u jej stóp postacie. Można jednak przypuszczać, że szczątki księcia Aleksandra Koriatowicza przeniesiono do cerkwi zamku kamienieckiego po zniszczeniu klasztoru dominikańskiego w Smotryczu. Tylko skrupulatne badania archeologiczne terenu zamku mogą w jakiejś części wyjaśnić tę kwestię.

We wszystkich znanych widokach zamku kamienieckiego sporządzanych po 1672 roku, po zajęciu Podola i Kamieńca przez Turków, cerkiew jest już pomijana. Spłonęła zapewne w wyniku działań bojowych bądź rozebrana została przez tureckich komendantów twierdzy.

Wzrastająca rola wyznania katolickiego społeczności szlacheckiej Podola, mieszkańców Kamieńca i znaczniejszej części załogi zamku przyczyniły się do wygospodarowania spośród wnętrz zabudowy zamku miejsca kultu katolickiego. Z inwentarza zamku z 1613 roku dowiadujemy się, że kaplica pod wezwaniem Michała Archanioła znajdowała się na pierwszym piętrze największej baszty, usytuowanej w narożu południowo-zachodnim zamku[15]. W inwentarzach z 1570 i 1572 roku jeszcze nie wspomina się o tej kaplicy, zaznacza tylko, że wzniesiona w 1544 roku nieopodal tego miejsca wielka basteja uległa zniszczeniu[16]. Zapewne, przy okazji remontu tej bastei, który

[13] A. Jureczko, *Dokument lokacyjny*..., s. 63–65.

[14] T. Trajdos, *Parafie katolickie*..., s. 108; L. Opyrchał, U. Opyrchał, R. Nahnybida, *Wybrane rękopiśmienne plany Kamieńca Podolskiego*, „Studia Geohistorica", nr 8, 2020, s. 82.

[15] Inwentarz 1613, k. 64.

[16] AGAD w Warszawie, Archiwum Skarbowo-Koronne, O. LVI, sygn. 102, Inwentarz 1570, k. 27.

nastąpił po 1572 roku, zdecydowano się przysposobić do potrzeb kultu katolickiego wnętrze poprzedzającej ją dawniejszej obszernej baszty zwanej Denną. Prace ukończono około 1575 roku, o czym donosił zachowany w XIX wieku napis, o którym następująco informuje Antoni Rolle:

> [...] na wewnętrznych ścianach, w około bastyonu umieszczony: Sacellum hoc consecratum est per reverendissimum Martinum Białobrzeski, Dei gratia Episcop. Cameenecensem et Abbatem Gener. Quod reparavit Generosus Nicolaus Brzeski de Brzeście Terrarum podoliae Generalis Capitaneus, ad lauddem Dei omnipotentis in titulum S. Michaelis Archangeli A.D. 1575[17].

Należy sprostować: Marcin Białobrzeski w 1575 roku był biskupem pomocniczym diecezji krakowskiej i opatem mogilskim; biskupem kamienieckim został dopiero po 1576 roku[18]. Mikołaj Brzeski od 1572 roku pełnił funkcje starosty generalnego podolskiego i kamienieckiego[19]. Z opisu w inwentarzu zamku z 1613 roku wynika, że kaplica była opuszczona, zaniedbana i zapewne nie pełniła już swych funkcji liturgicznych: baszta Denna „[...] Na wtorym piętrze ma w sobie kaplice s. Michała pustą; drzwi wielkich do niej troje dla przeprowadzenia armaty; zamknienia żadnego nie ma”[20].

Kaplica św. Michała Archanioła nie była już użytkowana bowiem powstał na terenie zamku niewielki kościół katolicki pod wezwaniem św. Stanisława – tak określano to wezwanie na wielu widokach twierdzy kamienieckiej pochodzących z lat 1672–1690, obrazujących obiekty niedługo po zajęciu Kamieńca przez Turków. Oto jakie informacje znalazły się w inwentarzu zamku z 1613 roku:

> Po lewej stronie wchodząc w zamek Kościołek katolicki murowany; na który sławny pamięci Jan Potocki Wojewoda Bracławski Starosta Kaminiecki fundował ze młyna pod zamkiem złotych sto na każdy rok i dziesiencine z folwarku zamkowego nadał co i przywilejem K.J.M. confirmował swoim. Stoł

[17] A.J. Rolle, *Zameczki podolskie na Kresach Multańskich*, t. 2. *Kamieniec nad Smotryczem*, Warszawa–Kraków 1880, s. 33.

[18] W. Budka, *Białobrzeski Marcin*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 14.

[19] M. Plewczyński, *Potocki Mikołaj*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 104.

[20] Inwentarz 1613, k. 64.

albo obrok Kapłanowi od fary ma być, który dwakroć w tydzień Mszy powinien tam odprawować. Drzwi do Kościołka tego dobre okna w nim trzy skalne. Podle niego zaras sklep murowany, w ktorym Mikołaja Potockiego Starosty Kamienieckiego ciało leży, do niego drzwi drewniane na zawiasach krat dwie w oknach wielkich żelaznych[21].

Mikołaj Potocki, którego ród wywodził się z terenów północnej Małopolski, w XVI wieku ugruntował na Kresach silną pozycję rodu tak polityczną, jak i gospodarczą. Od 1555 roku pełnił funkcje komendanta zamku kamienieckiego i krótko, bo w latach 1571–1572, był starostą kamienieckim[22]. Kościółek na zamku ufundował i uposażył syn Mikołaja Jan Potocki, starosta podolski i wojewoda bracławski[23]. Mikołaj zmarł w 1572 roku, Jan – w 1611. Kościółek zatem powstał przed 1611 rokiem, może około 1608, gdy Jan został wojewodą bracławskim. Niezwykle cenny jest widok Kamieńca Podolskiego z zamkiem, sporządzony na krótko przed zajęciem go przez Turków[24] [il. 2]. Zarysowany na tym planie kościółek św. Stanisława był usytuowany obok cerkwi, bliżej południowych murów zamku. Wolno stojącą, niewielkich rozmiarów świątynię ufundował starosta kamieniecki i wojewoda bracławski Jan Potocki, umieszczając w niej właśnie szczątki swego ojca Mikołaja. Czy w krypcie w samej budowli, czy w dostawionej do świątyni przybudówki – tego nie wiemy, bo dosyć niejasne jest określenie „Podle niego zaras sklep murowany". Określone zostało uposażenie kapłana, który miał sprawować liturgię i opiekować się tym miejscem.

Pomiary twierdzy kamienieckiej i jej widoki stają się niezwykle popularne po zajęciu jej w 1672 roku przez Turków. W trakcie trwania tej okupacji powstał rysunek Cypriana Tomaszewicza stanowiący podstawę dla kolejnych widoków zamku i miasta z ostatniej ćwierci XVII wieku[25]. W XVIII wieku pojawiły się bardzo liczne, precyzyjne pomiary całego założenia. Na widoku datowanym na około 1684 rok, zatem w czasach tureckich, ukazany

[21] *Ibidem*, k. 61–62.

[22] M. Plewczyński, *Potocki Mikołaj*..., s. 104.

[23] M. Plewczyński, *Potocki Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 24.

[24] L. Opyrchał, U. Opyrchał, R. Nahnybida, *Wybrane rękopiśmienne plany*..., s. 80–82.

[25] T. Nowak, *Fortyfikacje i artyleria Kamieńca Podolskiego w XVIII w*., „Studia i Materiały do Historii Wojskowości", t. 19, 1973, cz. 1, s. 142–144.

został już tylko kościółek św. Stanisława[26]. Wiadomo, że kościółek ten Turcy przekształcili zgodnie z własnymi potrzebami na meczet (dokonano tego za czasów pierwszego bejlerbeja kamienieckiego – gubernatora – Chalila Paszy pełniącego tę funkcję w latach 1672–1676)[27], zaś drewniana cerkiew prawosławna zapewne spłonęła w czasie działań militarnych sierpnia 1672 roku. Symptomatyczne, że na licznych widokach zamku i miasta w XVIII wieku brak już jakichkolwiek odniesień do obu świątyń w obrębie twierdzy. Być może kościół św. Stanisława został rozebrany jako sprofanowany przekształceniem na meczet. A w XVIII wieku załoga zamku mogła zaspokoić potrzeby religijne w jednej z bardzo wielu świątyń miasta.

Sytuowanie budowli lub pomieszczeń pełniących funkcje sakralne wewnątrz obiektu będącego umocnioną, obronną siedzibą właściciela lub przedstawiciela innej zwierzchniej władzy miało bardzo długą, sięgającą wczesnego średniowiecza, tradycję. Obecność obiektu, wnętrza o funkcji sakralnej, nie tylko zaspokajało potrzebę osobistej pobożności, ale budowało – potęgowało prestiż tak siedziby, jak i osoby czy instytucji z nią związanej[28]. Z czasem samodzielne kaplice były rozbudowywane, uzyskiwały wyższą rangę instytucjonalną, stając się siedzibami kolegiat, często rodowych mauzoleów[29]. W centrach politycznych Rusi Kijowskiej, opanowanych w XIV wieku przez potomków rodu Giedymina, okazałe cerkwie znajdowały się na zamku w Łucku, stolicy Wołynia i Haliczu – stolicy Podola. Było to zgodne z sytuowaniem od XI wieku cerkwi w obrębie kremlów grodów Rusi Kijowskiej[30]. Zatem pojawienie się fundowanej przez książąt Koriatowiczów cerkwi na terenie zamku kamienieckiego jest kontynuacją tej tradycji, a zarazem podkreśleniem rangi Kamieńca wśród innych miast prowincji. Miał on aspirować stopniowo do głównego ośrodka politycznego Podola: w 1374 roku

[26] L. Opyrchał, U. Opyrchał, R. Nahnybida, *Wybrane rękopiśmienne plany*..., s. 82–84.

[27] D. Kołodziejczyk, *Podole pod panowaniem tureckim. Ejalet Kamieniecki 1672–1699*, Kraków 1994, s. 149, 198.

[28] A. Grzybkowski, *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów Śląskich (XII–XIV wiek)*, Warszawa 1990, s. 7–8.

[29] O. Meys, *Memoria und Bekenntnis*, Regensburg 2009, s. 23–24.

[30] *Architektura Rosii, Ukrainy i Belorussii*, red. P.N. Aksimov, A.I. Vlasjuk, A.A. Kiparisova, Ju.A. Nel'govskij, M.I. Rzjanin, A.G. Czinjakov, Moskva 1968, s. 46.

sporządzony został akt lokacji miasta na prawie magdeburskim[31], a około 1385 roku stał się siedzibą biskupstwa katolickiego[32]. Jak już wspomniano, właśnie na zamku dokonano aktu lokacji miasta. W siedzibach szlacheckich, jak i możnowładczych na kresach południowo-wschodnich Rzeczypospolitej, kaplice najczęściej były jednym z wnętrz budynków mieszkalnych. Znacznie rzadziej pojawiały się kaplice wznoszone na dziedzińcach. Takie obiekty budowali na terenach swych zamków Sieniawscy. Kaplica w Międzybożu zachowała do dziś skromną skalę[33], ale budowla w Brzeżanach uzyskała szczególnie monumentalną formę zwłaszcza po rozbudowie na początku XVIII wieku, stając się wyjątkowo okazałym mauzoleum rodu[34].

W 1434 roku Podole ostatecznie włączone zostało do ziem Królestwa Polskiego i stanowiło osobną jego prowincję z Kamieńcem Podolskim jako głównym centrum politycznym. Podobnie jak na Wołyniu czy Ziemi Kijowskiej, zamki stały się siedzibami starostów, np. w Owruczu czy Białej Cerkwi[35]. Prowadzone w XVI wieku odbudowy po zniszczeniach wojennych, uwzględniały budowę kaplic w obrębie wymienionych zamków. Jednak budowa kościółka św. Stanisława w obrębie zamku kamienieckiego, budowli państwowej, siedziby starosty, oficjalnej twierdzy Rzeczypospolitej, jako mauzoleum jednego z przedstawicieli rodów magnackich Podola jest zaskakująca. Kontynuacja tej funkcji nie nastąpiła. Istotnym miejscem upamiętniającym ród w 1 poł. XVII wieku stał się Złoty Potok, centrum dóbr położonych w pobliżu Halicza. Jan Potocki w 1606 roku ufundował klasztor dominikanów w Latyczowie[36], po śmierci w 1611 roku pochowany został w kaplicy zamkowej w Paniowcach[37]. Andrzej Potocki założył po

[31] A. Jureczko, *Dokument lokacyjny*..., s. 62–63.

[32] T. Trajdos, *Kościół katolicki na Podolu*..., s. 146.

[33] R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, red. A.J. Baranowski, t. 9a, Warszawa 1992, s. 229–230.

[34] R. Nestorow, *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016, s. 384.

[35] J.L. Adamski, *Fortyfikacje stałe na polskim przedmurzu od połowy XV do końca XVII wieku*, Kielce 2004, s. 83, 180.

[36] T. Zaucha, *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich Korony*, Kraków 2015, s. 123, 195.

[37] *Paniowce*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 7, Warszawa 1886, s. 840.

1662 roku na Pokuciu, w największym latyfundium tej rodziny, miasto-twierdzę Stanisławów – najbardziej imponującą inwestycję Potockich na Kresach[38]. Zatem budowa kościółka św. Stanisława na zamku w Kamieńcu być może miała być zaznaczeniem miejsca kultu katolickiego wobec istniejącej cerkwi prawosławnej. Po odzyskaniu twierdzy w 1699 roku, gdy okazało się, że nie ma cerkwi, a kościółek jest poważnie zrujnowany i sprofanowany funkcją meczetu[39], zrezygnowano z obu obiektów sakralnych, nie przystąpiono do odtworzenia pierwotnej sytuacji religijnej w obrębie zamku. Wszelkie odniesienia do funkcji sakralnych w zabudowie twierdzy zostały pominięte i zamek tak Stary, jak i Nowy, podporządkowany został wyłącznie celom militarno-koszarowym.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie

Archiwum Skarbowo-Koronne, O. LVI, sygn. 102, Inwentarz 1570, k. 27.

Archiwum Skarbowo-Koronne, O. I, sygn. 45, Inwentarz 1613, k.62.

Opracowania

Adamski Jan Leszek, *Fortyfikacje stałe na polskim przedmurzu od połowy XV do końca XVII wieku*, Kielce 2004.

Aftanazy Roman, *Materiały do dziejów rezydencji*, red. A.J. Baranowski, t. 9a, Warszawa 1992.

Architektura Rosii, *Ukrainy i Belorussii*, red. P.N. Aksimov, A.I. Vlasjuk, A.A. Kiparisova, Ju.A. Nel'govskij, M.I. Rzjanin, A.G. Czinjakov, Moskva 1968.

Budka Włodzimierz, *Białobrzeski Marcin*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 14.

[38] S.R. Krawcow, *Stanisławów w XVII–XVIII w. Układ przestrzenny i jego symbolika*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", t. 38, z. 1, 1993, s. 3–8.

[39] A.J. Rolle, *Zameczki podolskie*..., s. 34.

Gruševs'kij Mihajlo, *Opis' Podil's'kih zamkiv 1494 r.*, „Zapiski Nauk. Tov. im. Ševčenka" 1895, t. 7, s. 11–13.

Grzybkowski Andrzej, *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów Śląskich (XII–XIV wiek)*, Warszawa 1990.

Halicz, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 3, Warszawa 1882, s. 17.

Janczykowski Jan, *Kamieniec Podolski – fortyfikacje twierdzy*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 2, Kraków 2005, s. 423–426.

Jureczko Andrzej, *Dokument lokacyjny Kamieńca Podolskiego*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 1, Kraków 2000, s. 63.

Kołodziejczyk Dariusz, *Podole pod panowaniem tureckim. Ejalet Kamieniecki 1672–1699*, Kraków 1994.

Kurtyka Janusz, *Podole pomiędzy Polską i Litwą w XIV i 1. połowie XV wieku*, [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. F. Kiryk, t. 1, Kraków 2000, s. 43–47.

Łuck, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 5, Warszawa 1884, s. 781.

Meys Oliver, *Memoria und Bekenntnis*, Regensburg 2009.

Nestorow Rafał, *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.

Nowak Tadeusz, *Fortyfikacje i artyleria Kamieńca Podolskiego w XVIII w.*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości", t. 19, 1973, cz. 1, s. 139–186.

Opyrchał Leszek, Opyrchał Urszula, Nahnybida Rusłan, *Wybrane rękopiśmienne plany Kamieńca Podolskiego*, „Studia Geohistorica" 2020, nr 8, s. 78–95.

Plewczyński Marek, *Potocki Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 24.

Plewczyński Marek, *Potocki Mikołaj*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 104.

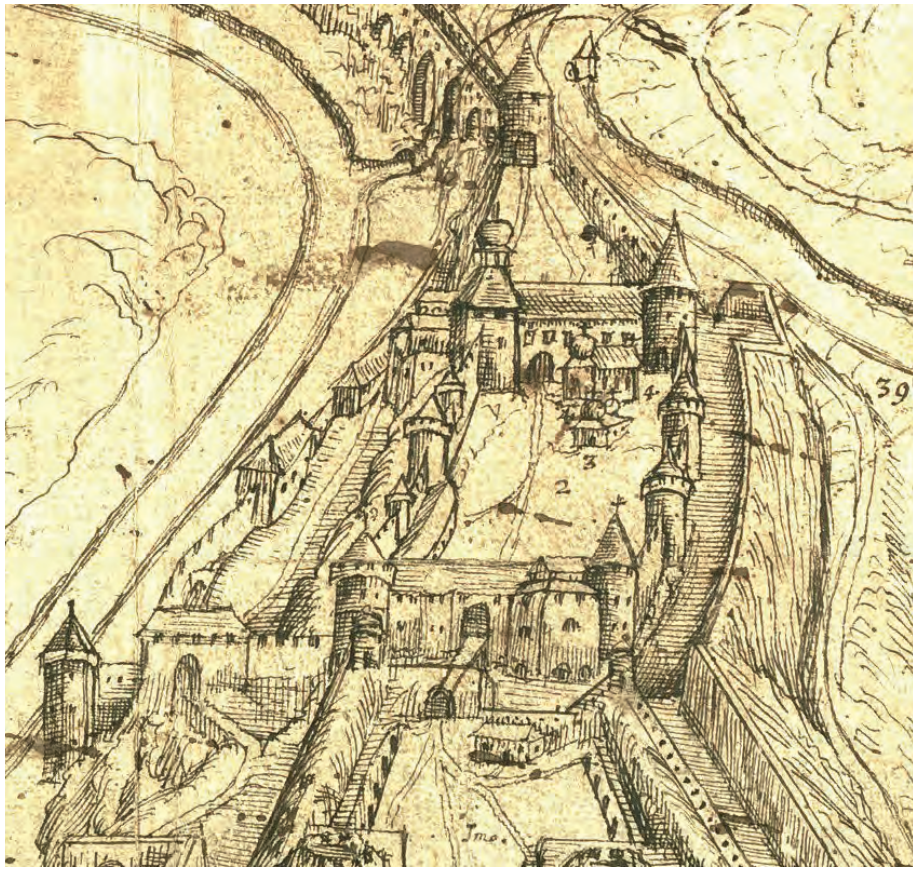
Płamieniecka Olga A., Płamieniecka Eugenia M., *Most zamkowy w Kamieńcu Podolskim. Na marginesie badań kolumny Trajana w Rzymie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", t. 43, z. 3, 1998, s. 183–186.

Rolle Antoni J., *Zameczki podolskie na Kresach Multańskich*, t. 2. *Kamieniec nad Smotryczem*, Warszawa–Kraków 1880.

Trajdos Tadeusz, *Parafie katolickie w miastach królewskich średniowiecznego Podola*, [w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s.103–120.

ILUSTRACJE

1. Kamieniec Podolski. Plan miasta i zamku przed 1672 r. AGAD, Nabytki oddziału kartografii nr 1314, zesp. 407, sygn. 444



2. Kamieniec Podolski. Zamek, fragment il. 1. Na planie nr 3 odnosi się do cerkwi św. Pokrowy, zaś nr 4 – do kościoła św. Stanisława

3. Kamieniec Podolski, Stary Zamek; szara kropka ukazuje pierwotne miejsce usytuowania cerkwi i kościółka. Na podstawie zdjęcia: http://120657096_2723198077956543_8864057373248806113_n.jpg (dostęp: 26.01.2024), oprac. Z. Bania

PIOTR GRYGLEWSKI
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-2712-2855

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI:10.18778/8331-666-6.04

SZTUKA OŻYWIANIA - INSTALACJE WODNE W RENESANSOWYCH OGRODACH

STRESZCZENIE

Woda ma kluczowe znaczenie dla funkcjonowania założeń ogrodowych. Sposoby jej pozyskiwania i doprowadzania zawsze odgrywały ważną rolę. Łączyły one elementy czysto techniczne z dekoracją samych ogrodów. W systemach tych pojawiały się zbiorniki wodne, fontanny czy kaskady, odgrywające rolę dekoracyjną równocześnie usprawniając cały system dystrybucji niezbędnej wody. W epoce renesansu, bazując na doświadczeniach wcześniejszych epok, w sposób twórczy rozwijano te umiejętności. Wśród nich do najciekawszych należą systemy hydrauliczne znane z Rzymu, Neapolu czy rezydencji Medyceuszy. Stosowane tam w XVI wieku rozwiązania oddziaływamy również na polskich fundatorów.

SŁOWA KLUCZOWE: architektura ogrodowa, sztuka renesansowa, ogrody renesansowe, architektura rezydencjonalna, instalacje wodne

THE ART OF ENLIVENING - WATER INSTALLATIONS IN RENAISSANCE GARDENS

Water is crucial to the functioning of garden settings. The ways in which it is obtained and supplied have always played an important role. They combined purely technical elements with the decoration of the gardens themselves. These systems included water reservoirs, fountains or cascades, playing a decorative role while at the same time improving the whole system of distributing the necessary water. During

the Renaissance, building on the experience of earlier eras, these skills were creatively developed. Among these, the most interesting are the hydraulic systems known from Rome, Naples or the Medici residences. The solutions applied there in the 16th century also influenced Polish founders.

KEYWORDS: garden architecture, renaissance art, renaissance gardens, residential architecture, water installations

Rozważania poświęcone sztuce ogrodowej zazwyczaj koncentrują się na problemie kształtowania kompozycji przestrzennej w połączeniu z szatą roślinną. Znacznie rzadziej uwaga badaczy koncentruje się na kwestiach technicznych, niezbędnych kulisach powstawania i funkcjonowania ogrodowego *teatrum*. Jednym z tego typu wyzwań, jest sposób zasilania założenia wodą. Nie ulega wątpliwości, że kwestia ta była jedną z kluczowych, pozwalających na ożywienie ogrodu i jego odpowiednie kształtowanie. Woda jako życiodajny element, nieodłącznie pozostaje związana ze sztuką ogrodową. Umiejętność jej sprowadzenia i zatrzymania dawała szansę na stworzenie wyjątkowej przestrzeni, oazy życia, czasami funkcjonującej w nieprzyjaznym klimatycznie otoczeniu[1].

Rolę wody w przestrzeni założeń ogrodowych można rozpatrywać przynajmniej na trzech płaszczyznach. Pierwsza, podstawowa, jest nierozerwalnie związana z samą wegetacją i funkcjonowaniem ogrodowej substancji – oczywiście z uwzględnieniem specyficznych wyzwań szczegółowych, wymuszonych klimatem i uwarunkowaniami naturalnymi, co przekładało się na sam charakter roślinności. Druga sfera dotyczy już ogrodowego *decorum*, obejmującego zbiorniki wodne, fontanny, kaskady i podobne składowe, które tworzyły złożoną scenografię ogrodowej przestrzeni. Trzecia płaszczyzna ma wymiar bardziej symboliczny, z główną rolą wody, jak też samego faktu jej obecności, a zatem umiejętności jej kontrolowania. W takim wymiarze zdolność do sprowadzenia wody do ogrodu nabierała specjalnej wymowy, podkreślając kunszt projektanta i chwałę fundatora. Dotyczyło to również

[1] Literatura poświęcona renesansowym ogrodom jest niezwykle bogata. Wśród nowszych publikacji warto wymienić: M. del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardines en tempos de los Austrias. De la ficcíon caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid 2022; wśród polskich opracowań m.in.: M. Szafrańska, *Ogród renesansowy. Źródła do teorii ogrodów XV–XVI w.*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury" 1987, t. 2, s. 147–157; M. Szafrańska, *Ogród renesansowy*, Warszawa 1998.

wymiaru symbolicznego. Rozkwitający ogród był symbolem życia i obfitości, miejscem ożywionym i uporządkowanym siłą rozumu. Poniżej skoncentrowano się na bardziej technicznym wymiarze nawadniania założeń ogrodowych w epoce renesansu. Umiejętności te obejmowały sztukę odnalezienia, pozyskania, doprowadzenia i dystrybucji wody w przestrzeni ogrodowej. Jest to obszar wiedzy, o którym zwykle mówi się niewiele pomimo tego, że miał podstawowe znaczenie dla powstających założeń.

Tak więc wodne instalacje, choć kluczowe, pozostają w cieniu naszego postrzegania przestrzeni ogrodowej. Z założenia były one rodzajem sztuki użytkowej, której niuanse i arkana pozostawały w ukryciu. Pozyskanie i dystrybucja wody jako podstawowego elementu składowego ogrodu obejmowała szereg urządzeń wodociągowych: zaczynając od jej źródła, umiejętności przepompowywania, spiętrzenia, transportu, magazynowania, po wykorzystanie w ramach efektownych elementów składowych jak fontanny, kaskady czy przeróżne automaty. W ten repertuar wchodziło nawodnienie jako element naturalny i jako zabieg wymuszony, skłaniający do wykorzystania sztuki inżynieryjnej. W rezultacie w europejskim renesansie wodne instalacje są świadectwem zmagania się z jednej strony świadomie przejmowanej tradycji – głównie antycznej, ale przefiltrowanej np. przez świat arabski; z drugiej strony było to pole do mechanicznych innowacji, które odzwierciedlały pogoń za antycznymi ideałami, ale już z elementami nowożytnego postępu[2].

Również na tym polu tę problematykę można podzielić na trzy obszary. Pierwszy z nich dotyczy sfery czysto technicznej, zaplecza użytkowego obejmującego elementy niewidoczne, ukryte pod ziemią lub w ogóle poza samym ogrodem. Drugą grupę mogą stanowić urządzenia wyeksponowane w ogrodowej scenerii, często włączone w jego założenia kompozycyjne, które poza funkcjami scenograficznymi nabierały znaczenia również technicznego. Mogły to być zbiorniki wodne, cysterny, kaskady, kanały i wreszcie fontanny. Analizując współcześnie historyczne kompozycje ogrodowe, traktujemy tego typu elementy jako ich ważny składnik dopełniający. Trzeba jednak pamiętać, że były one niezbędne, a czasem wręcz poprzedzały powstanie całego założenia. Trzecim obszarem tego technicznego wymiaru jest kwestia widzenia takich instalacji w szerszym kontekście postępu nowożytnego łączącego inspiracje antyczne ze współczesną praktyką rozwoju urbanistyki i pokonywania przeszkód, choćby w odniesieniu do ogrodów wiszących czy automatów

[2] M. del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardinesen tempos...*, s. 193–235.

wodnych. W przypadku tych dokonań, w sposób czytelny pojawia się umiejętność prowadzenia i wykorzystywania wody jako rodzaj sztuki, zdolności działania na pograniczu świata martwego i ożywionego.

Można w dużym uproszczeniu stwierdzić, że wiedzę na powyższy temat czerpiemy z dwóch źródeł. Pierwszym są stosunkowo nieliczne pozostałości materialne. Z biegiem czasu wszelkie instalacje podlegały ciągłej wymianie, przekształcaniu i unowocześnieniu. Innym źródłem są opisy teoretyczne, często podbudowane wiedzą bazującą na doświadczeniach własnych. Z tego też powodu, w odniesieniu do ogrodów renesansowych, głównie włoskich, dysponujemy stosunkowo niewielką wiedzą na temat samych urządzeń wodnych. Na tym tle wyjątkiem jest szesnastowieczny Rzym i okoliczne wille[3]. Poza tym ośrodkiem, w ostatnim czasie koncentrowano się na inwestycjach wodno-kanalizacyjnych we Florencji i Neapolu. Wpływ na nie miały bliskie relacje dynastyczne tych ośrodków po małżeństwie w 1539 roku Cosimo I Medici z Eleonorą de Toledo, córką hiszpańskiego wicekróla Neapolu. W ostatnim czasie podkreślano, że królewska willa w Neapolu i Poggio Reale były wzorami dla medycejskich ogrodów, ze specyficznymi potrzebami wodnymi[4].

Renesansowi twórcy ogrodów poszukując inspiracji i rozwiązań z zakresu hydrologii i hydrauliki, sięgali oczywiście do wzorców antycznych, poza tym nie można zapominać o tradycjach bizantyjskich i bardzo ważnym dla rozwoju tych umiejętności świecie muzułmańskim[5]. Od VII wieku w świecie arabskim, w nawiązaniu do wcześniejszych tradycji sięgających Persji, woda była czytelnym symbolem życia, potrzebnym do wegetacji, ale również ablucji. Wyrwany pustyni, obfitujący w owoce i cień ogród w oczywisty sposób

[3] K. Rinne, *Hydraulic Infrastructure and Urbanism in Early Modern Rome*, „Papers of the British School at Rome" 2005, t. 73, s. 191–222; K. Rinne, *Trickle Down: Water in Late Sixteenth- and Seventeenth-Century Rome*, „Memoirs of the American Academy in Rome" 2021, t. 66, s. 151–183.

[4] A. Tchikine, *„L'anima del giardino". Water, Gardens and Hydraulics in Sixteenth-Century Florence and Naples*, [w:] *Technology and the Garden*, red. M.G. Lee, K.I. Helphand, Washington 2014, s. 130; A. Tchikine, *Watering the Renaissance Garden: Horticultural Theory and Irrigation Practice in Sixteenth-Century Tuscany*, [w:] *Gardens, Knowledge and the Sciences in the Early Modern Period*, red. H. Fischer, V.R. Remmert, J. Wolschke-Bulmahn, Basel 2016, s. 269–288.

[5] J.W.P. Campbell, A. Boyington, *Fountains and water: the development of the hydraulic technology of display in Islamic gardens 700–1700 CE*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes" 2018, t. 38, nr 3, s. 247–267.

nawiązywał do symboliki ogrodu rajskiego i czterech rajskich rzek, którymi płynęła woda, mleko, wino i miód. Tak zdefiniowane potrzeby zadecydowały o sukcesie w świecie arabskim regularnych układów z kanałami i centralnie umieszczoną fontanną. Ta czwórdzielna, geometryczna regularność pojawiała się w ogrodach *chahar bagh*. Oczywiście, tradycja tego typu układów krzyżowych sięga czasów sprzed Islamu, np. Persji, jednak cywilizacja arabska przyczyniła się do znacznego rozpowszechnienia takich kompozycji[6]. Już wtedy miało to związek z systemem urządzeń zapewniających rozprowadzanie wody i utrzymanie całego założenia. Nabierało to szczególnego znaczenia w wielkich ogrodach islamskich składających się z sekwencji czteropolowych modułów podzielonych kanałami wodnymi. Cały związany z tym wysiłek inżynieryjny wymagał rur, cystern i skomplikowanych układów wodnych zapewniających równomierną dystrybucję wody.

Jak już podkreślono, Arabowie odwoływali się do tradycji perskiej, greckiej i rzymskiej. Dla tego transferu duże znaczenie miały teksty Filona z Bizancjum (ok. 280–220 p.n.e.) – zwłaszcza kompendium *Mechanike syntaxis*, zaś w arabskiej wersji przetrwała *Pneumatika*. Ważnym źródłem był także Heron z Aleksandrii (ok. 10–70 n.e.). Nie ulega wątpliwości, że zwłaszcza greckie traktaty były podstawą własnych, arabskich opracowań. Wśród tych znanych jest księga o pomysłowych urządzeniach *Kitab al-Hiyal*), opublikowany w 850 roku przez irańskich braci Banu Musa, opisujący 100 mechanizmów, z czego sami opracowali 75[7]. Tekst zawierał też sześć modeli fontann o zróżnicowanych kształtach i sposobach wydobywania wody. Rozprawa *Kitab al-asrar*, pochodzącego z Andaluzji Ibn Khalaf al-Muradiza (XI wiek), zawierała również urządzenia wodne. Wiadomo, że jej kopia była wykorzystywana na dworze Alfonsa VI, króla Leonu i Kastylii, a jej odpis z 1266 roku znajduje się obecnie w Laurencjanie i jest najstarszym zachowanym tekstem arabskim traktującym o wodnych automatach, w tym zegarach. Był podstawą dla pracy Ibn al-Razzaz al-Jazariego (1136–1206), którego rozprawa z 1206 roku o urządzeniach mechanicznych zawierała zestawienia fontann i zbiorników. Umiejętność dystrybucji wody dotyczyła również zasilania samych rezydencji, pokojów kąpielowych i ujęć. Tradycja antyczna, arabska

[6] C. Toribio Marin, *The Fourfold Water Garden, a Renaissance Invention*, „Gardens and Landscapes" 2016, t. 4, s. 1–15.

[7] Współczesne wydanie: *The Book of Ingenious Devices: Kitab al-Hiyal. By the Banu (Sons of) Musa Bin Shakir*, red. P. Hill, London 2011.

i średniowieczna miała ogromny wpływ na kształtowanie renesansowych rozwiązań. Podjęte w tym czasie dziedzictwo poprzedników było rozwijane w duchu nowożytnym. Towarzyszył temu postęp techniczny, czego przykładem może być pełen rozmachu rozwój sieci wodnych Rzymu od XV po XVII wiek. Kreowana ówcześnie dystrybucja wody w mieście doprowadziła dopiero w XVII wieku do powstania obrazu miasta z licznymi fontannami. Podobne przykłady dotyczyły w Italii również Neapolu i Florencji[8].

Zgodnie z tradycją nowożytną, wszelkie przedsięwzięcia systemowe wymagały odpowiedniej podbudowy teoretycznej. Renesans, podobnie jak i poprzednie epoki, postrzegał wodę w wymiarze praktycznym i symbolicznym, jako siłę witalną ogrodu. Akcentowanie tego spotykamy m.in. w pismach Agostino del Riccio (zm. 1598) i Giovaniego Vettorio Soderiniego (zm. 1597) z Florencji. W pismach tych pojawiały się przyrównania ogrodu bez wody do ciała pozbawionego duszy. Trzeba jednak pamiętać, że woda u renesansowych teoretyków miała wymiar pozytywny i negatywny. Mogła przynosić zdrowie i radość, ale też przyczyniać się do chorób i złego samopoczucia. Z tego powodu jej dostarczenie, jakość i użytkowanie nie zaprzątało uwagi jedynie ogrodników, ale interesowało także inżynierów i lekarzy.

Wymienieni teoretycy mieli też doświadczenie praktyczne. Riccio był dominikaninem i odpowiadał za klasztorny ogród przylegający do parafii San Marco we Florencji. Sonderini był szlachcicem i właścicielem ogrodu w pobliżu Porta alla Croce. Większość informacji podawanych przez obu bazowała na wcześniejszych ustaleniach Witruwiusza, Columella Pliniusza Starszego i Palladiusa. Część była przefiltrowana przez dorobek wcześniejszych teoretyków, takich jak Pietro de Crescenzi czy Leon Battista Alberti. Ale ustalenia te przedstawiały dociekania teoretyczne i stanowisko z punktu widzenia współczesnych problemów i doświadczeń. Innym ważnym, renesansowym źródłem dla „praktyk wodnych" jest traktat o fontannach Giovanniego Nigrone, działającego w latach 1585–1609. Pełnił on w Neapolu funkcję *fontaniere* (inżyniera wodnego). Był aktywny głównie na południu, szczególnie w Neapolu, ale również w Rzymie i epizodycznie też we Florencji[9].

W szesnastowiecznej Italii wskazywano kilka rodzajów wody ze względu na jej jakość i pochodzenie. Rozróżniano wodę z rzek, górskich źródeł, studni lub pozyskiwaną z deszczu i śniegu. Rozpoznawano tę, przepływającą

[8] A. Tchikine, *„L'anima del giardino". Water, Gardens, and Hydraulics*..., s. 129–155.

[9] *Ibidem*, s. 129.

poprzez glinę, żwir, skały czy piasek. Jako idealną wodę traktowano ciecz czystą i bezwonną, która była dogodna w użyciu i równocześnie zdrowa. Powszechnie uważano, że wszelkie zanieczyszczania zmieniały jej właściwości. Te założenia wpłynęły na hierarchizację jakości wody ustaloną jeszcze w I wieku przez Celsusa. Na jej szczycie znajdowała się woda deszczowa, następnie pochodząca z górskich, podziemnych źródeł, na trzecim miejscu woda rzeczna, potem ze studni, śniegu, jezior, bagien, na końcu morska. Te ustalenia, mimo wątpliwości, miały wpływ na renesansowych twórców ogrodów, dążących do pozyskiwania jak najlepszych źródeł. Praktyczny wymiar tych ustaleń ilustruje relacja francuskiego podróżnika Michela de Montaigne, odwiedzającego Włochy w latach 1580–1581, który porównywał wodę z fontann Villa de Este w Tivoli z Pratolino. Jego zdaniem, ta w Tivoli była obfitsza, ale pochodziła z rzeki, co nie najlepiej wpływało na jej jakość. Z tego powodu stawiał ponad fontanny Tivoli, fontanny Villa Gambra (obecnie Villa Lante) w Bagnaina, gdzie wykorzystywano wodę źródlaną[10].

Ten klarowny układ teoretyczny oczywiście na polu praktycznym był znacznie bardziej skomplikowany. W odróżnieniu od wody przeznaczonej do spożycia, ta wykorzystywana na potrzeby wegetacji musiała być zróżnicowana. Oczywiście, najlepsza deszczówka była pozyskiwana tylko w określonym czasie, woda rzeczna już nie mogła być tak czysta, ale za to lepsza na potrzeby wegetacji. Z tego powodu na potrzeby samych ogrodów nadawała się łatwiej pozyskiwana woda studzienna. Zdawano sobie sprawę z tego, że woda zmieniała swoje właściwości pod wpływem warunków przechowywania i czasu. Regułą było przypisywanie lepszych właściwości wodzie płynącej, będącej w ruchu i napowietrzanej. Z tego powodu kluczowym elementem sztuki hydraulicznej w renesansowym ogrodzie stawała się pielęgnacja właściwości niewykorzystywanej wody, czemu pośrednio służyły fontanny i kaskady poruszające i napowietrzające ogrodowy „krwioobieg".

Ogrody w miastach i ich pobliżu mogły wykorzystywać miejski system wodociągowy. Jeżeli takowy nie istniał, koniecznym było wybudowanie własnego systemu z cysternami, studniami lub z powiązaniem istniejących strumieni. Często wymagało to długotrwałych i kosztownych inwestycji. Woda wykorzystywana przez same miasta i publiczne fontanny, współdzielona z prywatnymi ogrodami, mogła być problemem. Wiele włoskich miast, takich jak Rzym, Neapol, Salerno, Ravenna, Perugia, czy Vitrebo, dysponowało

[10] *Ibidem*, s. 131–133.

akweduktami wzniesionym jeszcze przed epoką renesansu, często pochodzenia antycznego, których działanie podtrzymywano w średniowieczu. Towarzyszyły temu jednak ciągłe problemy techniczne i konieczność systematycznych inwestycji.

Problem dostarczania wody i jej znaczenie w XVI-wiecznej Italii, znakomicie może ilustrować sytuacja Rzymu[11]. Alberti pisząc o tym mieście, wspominał o koniecznych inwestycjach związanych z zaopatrzeniem w wodę, uznając je za niezbędne zaraz obok dbałości o starożytne budowle. Ten sam architekt, podobnie jak Giorgio Martini, podkreślał konieczność budowy ogrodowych fontann, kaskad, basenów i stawów, służących również ochłodzie. Dla mieszkańców Rzymu do schyłku średniowiecza głównym źródłem wody pozostawał Tybr. Początkowo rzekę dopełniało ujęcie ze starego Aqua Virgo. Woda była dostarczana też do dwóch fontann miejskich: na Piazza di S. Pietro i Piazza di S. Maria in Trastevere. W wyniku renesansowych inwestycji, na początku XVII wieku sytuacja ta była już diametralnie inna. Nowe przepisy o zanieczyszczaniu rzeki nieco poprawiły stan Tybru, a pracom restauracyjnym poddano starożytne ujęcie Aqua Virgo. W epoce baroku miasto miało już 75 fontann i mogło zasilać prywatne ogrody. Kanwą tego systemu stały się ponownie uruchamiane antyczne akwedukty. Były to Acqua Felice (1585–1587) przebudowane przez Sykstusa V i Acqua Paola (1607–1612) fundacji Pawła V. Źródła dla obu znajdowały się znacznie wyżej niż Acqua Virgo, dzięki czemu mogły one zasilić również rzymskie wzgórza. Tylko dzięki tym inwestycjom możliwe było kompleksowe przeistoczenie miasta z zasiedleniem opustoszałych dzielnic i stworzeniem warunków do powstania przyrezydencjonalnych ogrodów. Co ciekawe, ten wodny krwioobieg pozwalał na podkreślanie związków nowego Rzymu ze starożytnym ośrodkiem. Służyło to też poprawie warunków życia mieszkańców. Według Katherine Rinne, przykład Piazza dell Popolo może być modelowym rozwiązaniem rzymskiej dystrybucji wody po uruchomieniu nowych akweduktów. Na placu, poza dekoracyjną fontanną przykuwającą wzrok przybywających do miasta, znajdowały się zbiorniki do pojenia zwierząt i prania tkanin. Pierwszy element miał kapitalne znaczenie dla budowania prestiżu papieskiej stolicy, natomiast zbiorniki użytkowe miały decydujący wpływ na codzienne życie jej mieszkańców. Badaczka podkreślała, że Aqua Virgo dostarczała na Pola Marsowe

[11] K. Rinne, *Trickle Down*..., s. 151–183.

pojemność basenu olimpijskiego dziennie[12]. Poza tym wszystkim, budowa wodociągów była kosztownym przedsięwzięciem, które trzeba rozpatrywać również w kategoriach biznesowych. Sama dystrybucja wody w Wiecznym Mieście musiała być przedsięwzięciem o takim charakterze. Odpowiedzialna za nią Komisja Wodna dzieliła prywatnych odbiorców na grupy i określała rodzaj dostarczanej wody. Najwyżej w hierarchii znajdowała się *acqua pura* przypisana użytkownikom, którzy dysponowali bezpośrednim połączeniem z wodociągiem za pomocą podziemnych rur. *Acqua caduta* była dostarczana tym, którzy korzystali z wody spływającej z położonych wyżej zbiorników (a więc takiej, która już mogła przepływać np. przez fontanny i kaskady). *Acqua ritorno* była wodą z ponownego obiegu *acqua caduta*. Reszta była przeznaczana do publicznych ujęć, pojenia zwierząt, prania i wreszcie przepłukiwania kanałów. W całym tym systemie ważną rolę odgrywały fontanny traktowane jako element dekorujący miasto, wspomagający dystrybucję wody, ale również odświeżający samą ciecz poprzez napowietrzanie.

Inwestycje wodociągowe pojawiały się także w renesansowym Neapolu. W tym okresie funkcjonował jedynie akwedukt Acqua della Bolla, zasilany z rzeki Sebeto na stoku Monte Somma. Obecnie kwestionuje się jego rzymskie początki, działał jednak w XIV i XV wieku. Liczył ok. pięciu neapolitańskich mil i wprowadzał wodę do miasta od wschodu niedaleko Porta Capuana. Woda przechodziła przez ogrody Poggio Reale zrealizowane z licznymi fontannami za rządów Alfonsa Aragońskiego w latach 80. XV wieku. Wchodząc do miasta, wodociąg wypełniał podziemny zbiornik przy S. Caterina a Formello, skąd wiódł system rozprowadzania. Częściowo zasilał też ogrody, docierając do terenów przy Castel Nuovo i portu, ale pomijając obszar Palazzo Real. Akwedukt zasilał więc niżej położone połacie Neapolu[13]. W starożytności istniał jeszcze inny akwedukt z wodą z rzeki Serino, odpowiadający za zaopatrzenie w północnej części miasta. W średniowieczu ten system przestał działać, a północne dzielnice musiały w inny sposób gromadzić wodę, między innymi w cysternach. Takie rozwiązanie wykorzystywał ogród Luisa de Toledo, szwagra Cosimo I. Jednak nie zawsze było to skuteczne. Ważne stawały się też studnie, często sprzęgnięte z akweduktem. Jak już podkreślano, system wodociągowy wymagał ciągłych zabiegów konserwujących. Pomimo

[12] *Ibidem*, s. 158.

[13] A. Tchikine, „*L'anima del giardino*"..., s. 133.

zabezpieczania ciężkimi, kamiennymi płytami, z akweduktu usuwano martwe zwierzęta i nieczystości. Rury ulegały zakamienieniu osadem, a deszcze spłukując brud ulic zanieczyszczały same zbiorniki i kanały. Trzęsienia ziemi mogły uszkadzać cały system, problemem było też wykorzystywanie wody w prywatnych ogrodach. Cały system pozostawał więc pod kontrolą *fontanieri*, dbających o właściwą dystrybucję. Studnie musiały mieć „atest", a rozdzielanie samej wody odbywało się przez wywiercone otwory o zróżnicowanej średnicy, rozmiarami odpowiadającej lokalnym monetom.

Sytuacja Florencji była inna, zaopatrywał ją pierwotnie rzymski akwedukt z wodą z Val di Marina (miejsca na północny zachód od miasta). Punkt zbiorczy akweduktu (*castellum*) znajdował się w pobliżu Villi Medici di Castello. Jego resztki widać jeszcze na planie Florencji Pietra del Massaio z ok. 1480 roku. Relikty te zostały włączone do Fortezza da Basso. Były widoczne i dwa wieki później, jednak system ten nie funkcjonował już w średniowieczu i w XVI wieku miasto musiało polegać na wodzie z Arno, studniach i zbieranej deszczówce[14].

Poprawy systemu podjęli się władcy Florencji z dynastii Medyceuszy. Kosma I rozpoczął serię inwestycji mających naprawić tę sytuację. Trzeba zaznaczyć, że ta troska była częściowo powiązana z jego projektami ogrodowymi. Jak już wspomniano, w Neapolu, w Poggio Reale usytuowanym w miejscu akweduktu, ogrody wykorzystywały wodę przeznaczoną dla miasta. Kosma uczynił to inaczej, do miasta przekierowując nadmiar wody ze swoich własnych ogrodów. Najwcześniejszy projekt był związany z ogrodem w Castello. Zamontowane tam urządzenia wodne wykorzystywały specjalny akwedukt powiązany z górą Morello, znajdującą się powyżej willi. Prace zaczęto ok. 1537 roku pod kierunkiem Piera da San Casciano, w 1540 roku kontynuował je Niccolo Tribolo, który połączył wodę z dwóch ujęć górskich źródeł, Castellina i Petraia. Dwie odnogi spotykały się w trapezoidalnym basenie na górnym tarasie, z którego zasilały położone niżej zbiorniki, baseny i groty. Był to system zasilania i wzbudzania obiegu. Kosma planował również połączenie z trzecim źródłem, z myślą o nadwyżce przekierowywanej dla miasta, ale tego projektu niezrealizowano. Po śmierci Tribolo w 1550 roku, pracami kierował Dawid Fortini, który możliwe, że był autorem projektu akweduktu łączącego się z rzeką Mugnone (dopływem Arno). Del Riccio, oceniając akwedukt, stwierdzał, że dostarczał połowę tego, co rzymski Aqua Felice

[14] *Ibidem*, s. 135.

Sykstusa V. Jego budowa musiała się zacząć wkrótce po 1550 roku. Wodę prowadzono do miasta, do Piazza San Marco, gdzie znajdowały się stajnie Medyceuszy; tutaj znalazła się znana fontanna z głową konia (1555). Dalej wodociąg zasilał ogród Giardino Delle Stalle, obiegając go od zachodu i płynąc w otwartym, uregulowanym kanale. Takie obmurowane kanały wykorzystywano do nawadniania i irygacji. Akwedukt prowadził dalej, skręcając pierwotnie na zachód do Santa Maria Novella. W latach 1558–1563 kanał był wciąż otwarty i wykorzystywany np. do prania. Wkrótce to ograniczono, ale potrzeby przemysłu tekstylnego wymusiły zmianę przebiegu kanałów, wprowadzając je w głąb miasta. Innym, dużym ogrodem wykorzystującym tę wodę był ogród Ludwika de Toledo, książęcego szwagra. Zaczęte w 1551 roku założenie słynęło z fontann. W centrum lasu (*selvatico*) z 400 drzewami znajdowała się słynna fontanna zamówiona w 1554 roku u Francesco Camillianiego. Obecnie, w zmienionej formie, znajduje się ona na Piazza Pretoria w Palermo, gdzie została przeniesiona w 1574 roku[15].

Innym systemem był akwedukt Pitti, którego końcową fazę zaczęto w 1555 roku, łącząc ze źródłem Fonte alla Ginevra. Pierwotnie miała zasilać górne kondygnacje Palazzo Vecchio. W związku z tym książę Kosma I popierał też plan realizacji pierwszej monumentalnej fontanny miejskiej na Piazza della Signoria. Po wielu dyskusjach i sporach, zadanie to powierzono Bartolomeo Ammannatiemu, który zaprojektował Fontannę Neptuna (1563–1576). Woda z tego akweduktu docierała do ogrodów Boboli, później zaś do Ponte al Rubaconte (Ponte alle Grazie), a stąd poprzez Arno, do Piazza de'Peruzzi i wzdłuż Borgo dei Greci. Ostatecznie, w 1566 roku zaczęła zasilać Piazza della Signoria. Upamiętnił to specjalny medal Pietro Paolo Galeottiego, który łączył fontannę Ammannatiego i antyczny w formie akwedukt. W rzeczywistości, woda tego ujęcia na początkowym dystansie płynęła mniej spektakularnymi rurami. Głównym odbiorcą tego ujęcia były ogrody Boboli. Ich zapotrzebowanie spowodowało budowę nowego zbiornika nad zagłębieniem zw. Amfiteatrem[16].

Ten krótki przegląd włoskich inwestycji wodociągowych z XVI wieku uświadamia, jak ważnym elementem tego systemu były ogrody. Kosztowne założenia ze skomplikowanymi systemami dystrybucji w znacznym stopniu powstawały, aby zasilić te prestiżowe fundacje. Wymagało to odpowiedniej wiedzy i sprawdzonych sposobów zarządzania.

[15] *Ibidem*, s. 269–288.

[16] *Ibidem*, s. 137–139.

Opisywane systemy kanałów, rur i sama dystrybucja wody były pod opieką renesansowych *fontanieri*. Innym zadaniem było poszukiwanie wody i określenie jej przydatności, a także opłacalności pozyskiwania. W opisach poszukiwań źródeł wody, zawartych w traktacie Nigroniego, łączyły się tradycja antyczna i własne doświadczenie autora. Poszukiwania prowadzono w sierpniu lub we wrześniu, kiedy zapasy deszczówki już nie wystarczały. Obejmowały ocenę terenu, jego rzeźbę, właściwości geologiczne, obserwację roślinności, a także obecność komarów i żab. Następnie kopano serię dołków, które wypełniano runem owczym, palono w nich lampę oliwną, lub wkładano niewypalony garnek albo odwrócone dnem do góry brązowane naczynie. Następnego dnia sprawdzano zawilgocenie takiego miejsca. Później testowano właściwości samej wody i ewentualnie decydowano się na wykop studni. Na tym etapie pojawiało się zapotrzebowanie na urządzenia wynoszące wodę na odpowiednią wysokość. Najprostsze działały poprzez wiadra, wyciągi, żurawie lub w bardziej zaawansowany sposób, jak noria. Del Riccio poświadcza ich istnienie w ogrodach Giovaniego Vettorio Soderiniego, w szpitalu Santa Maria Nuova i w Ospedale degli Innocenti we Florencji. Bardziej złożone sytuacje wymagały pomp wyporowych. W tej materii Nigrone i Del Riccio odwoływali się do urządzenia opisywanego przez Witruwiusza. Pompy pozwalały na sprawniejsze wynoszenie wody, poza tym osiągały właściwe ciśnienie dla fontann. Wiadomo, że wykorzystywano je w ogrodach wicekróla w Neapolu, jak i Ludwika de Toledo w Pizzofalcone. Pompy tego typu stawały się niezbędne do wiszących ogrodów, zakładanych na wyższych kondygnacjach budynków. We Florencji takie założenie, powstałe z fundacji Franciszka I, znajdowało się nad Loggia dei Lanzi (1583–1584). Przestrzeń powyżej loggi tworzyła pergolę z drzewami cytrusowymi, jaśminem, mirtem, ziołami i fontannami. Innym wiszącym ogrodem był ogród Alessandro Acciaoli (Borgo Santi Apostoli), obejmujący trzy tarasy o wysokości od 9 do 23 m, najniższy z fontanną zasilaną wodą z górnych poziomów. Oba ogrody dysponowały serią pomp.

Oczywiście niezbędnym elementem składowym tych systemów były rury. Ten podziemny, ukryty świat wodnego krwioobiegu ogrodu raczej nie znajduje większego zainteresowania, stąd dość szczątkowa nasza wiedza o jego najstarszych przykładach[17]. Poza reliktami archeologicznymi, do naszej

[17] *Ibidem*, s. 133–145. Ostatnio: M. del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardinesen tempos*..., s. 192–240.

dyspozycji pozostają właśnie jedynie opisy z traktatów. Stosowano głównie rury ceramiczne (*terracota*) łączone na ołów; Ibn al-Razzaz al-Jazari donosi o partiach miedzianych i brązowych, np. zaworach i elementach wykończeniowych. Miedź i brąz były to jednak materiały zbyt kosztowne. W zachodniej Europie, w średniowieczu popularnością cieszyły się rury drewniane, np. z wiązu. Rzymianie wykorzystywali do fontann ołów, który był łatwy w formowaniu i odporny na ciśnienie. Ten materiał pojawiał się też w rurach i kanałach Alcazaru w Cordobie, służąc do napełniania fontann i basenów. Wodne urządzenia znajdowały się przy Wielkim Meczecie w Kordobie w 976 roku, w związku z rurową instalacją z ołowiu, sprowadzającą efektywniej wodę z gór. Rozwiązania te były popularne także w okresie nowożytnym, jednak nasza wiedza o ich pierwotnym kształcie pozostaje dość fragmentaryczna.

Istotnym składnikiem ogrodowej infrastruktury wodnej były duże, otwarte zbiorniki z rybami. Ich główna funkcja polegała na magazynowaniu wody, poza tym nierzadko wykorzystywano je jako element kompozycji. Takie zastosowanie miały dwa frontowe zbiorniki w ogrodach Castello. Były one zapełniane przez starożytny wodociąg Val di Marina i pierwotnie nie należały do kompozycji i całego systemu. Zostały osuszone pod koniec XVIII wieku. Nawet górny zbiornik w ogrodach Boboli, umieszczony na osi pałacu, miał być tylko tłem dla fontanny Neptuna Stoldo Lorenziego (1566–1568), jego główną funkcją było magazynowanie wody potrzebnej do zasilania całego systemu. Zarybienie takich zbiorników wymagało projektowania wnęk w ścianach basenu i miejsc zacienionych. Poza tym, ryby były traktowane jako element, który w naturalny sposób porusza wodę, co podtrzymywało jej jakość, podobnie jak jej ciągły ruch i mieszanie[18].

Sztuka doprowadzania i regulowania obiegu wody w scenerii ogrodowej wpisywała się w szersze ambicje światłych władców. Renesansowy ogród łączący naturę z najnowszymi osiągnięciami sztuki, w tym inżynierii wodnej, pozwalał na manifestowanie postawy wykształconego księcia, potrafiącego łączyć starożytną wiedzę ze współczesnymi nowinkami. Niewątpliwie postawa taka była bliska Kosmie I, lansującemu wizerunek światłego księcia – naukowca[19]. Do jego pasji zaliczała się botanika, świadczą o tym odręczne adnotacje Kosmy na marginesie włoskiej edycji *De Materia Medica* Dioscoridesa. Kolejne zainteresowanie florenckiego władcy stanowiła agrokultura.

[18] A. Tchikine, *„L'anima del giardino"*..., s. 140.

[19] S. Barker, *Cosimo I de'Medici and the Renaissance*..., s. 520–580.

Wpływ na to miał głód z 1539 roku. W działaniach księcia pojawia się wielokrotnie powielany schemat, wykorzystujący autorytet antycznych tekstów i łączący je z wiedzą praktyczną, wynikającą z obserwacji natury. Następna w kolejności była sztuka hydrologii i hydrauliki. Z nią wiązała się, między innymi, wspomniana inicjatywa założenia ogrodu w Castello, która później zaowocowała zasileniem Florencji nowymi wodociągami. Te wodne zainteresowania były powiązane również z popularnością poruszanych automatów. Wiadomo, że w Pratolino (1564–1587) Franciszek I, nawiązując do antycznych wzorców i kunsztu inżynieryjnego, ufundował poruszane posągi, które wydawały dźwięki. Z jednej strony był to popis technicznych możliwości i zdolności, z drugiej, miał wymiar ezoteryczny, wręcz magiczny. Okiełznanie takich urządzeń zbliżało do tajemnicy stworzenia, przekraczania granic pomiędzy martwą materią a światem ożywionym, poruszanym wolą światłego księcia[20]. Także i w tym przypadku, główną funkcję poruszającą odgrywała woda. Tego typu urządzenia bardzo długo wzbudzały zainteresowanie i były opisywane na bieżąco przez praktyków-profesjonalistów, jak Salomon de Caus, autor *Les raisons des forces mouvants* (1624), zatrudniony w ogrodach rezydencji w Heidelbergu, ale również przez tych, którzy odwiedzali Pratolino w ramach *Grand Tour*. Opis z 1586 roku fontanny w Tivoli, ze śpiewającymi i poruszającymi się ptakami, zostawił również Maciej Ryworycki vel Rywocki, który pisał: „druga fontanna jest: ptaszkowie rozmaici śpiewają, co woda narządzona, że śpiewa rozmaitymi głosami ptaszymi. Kiedy się sówka ukaże z wody, zarazem umilkną ptacy: skoro się sówka w wodę schowa, poczyna zaś woda rozmaitymi głosami śpiewać”[21]. Nie ulega wątpliwości, że tego typu urządzenia wodne, traktowane jako wyraz

[20] L. Filson, *Magical and Mechanical Evidence: The Late-Renaissance Automata of Francesco I de'Medici*, [w:] *Evidence in the Age of the New Sciences*, red. J.A.T. Lancaster, R. Raiswell, Cham 2018, s. 177–206; S. Berryman, *Ancient Automata and Mechanical Explanation*, „Phronesis” 2003, nr 48, s. 344–369; Z. Waźbiński, *Willa medycejska w Pratolino uratowana*..., „Ochrona Zabytków” 1992, t. 45, s. 65–70; M. Szafrańska, *Ogród renesansowy*..., s. 82. Zob.: M. del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardines en tempos*..., s. 202–203; ostatnio problematyka ta pojawiła się w tekście A. Stankiewicza, *Łaźnia i ogród w rezydencji Zygmunta Gonzagi margrabiego Myszkowskiego w Pińczowie*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2015, nr 15, s. 161–186.

[21] Za: M. Wyrzykowska, *XVI-, XVII- i XVIII-wieczne pamiętniki i diariusze polskiej szlachty jako świadectwo mentalności i stanu świadomości artystycznej*, „Quart” 2007, t. 4, nr 2, s. 40–55.

najwyższego kunsztu, w miarę możliwości podróżni próbowali naśladować we własnych ogrodach. W realiach polskich schyłku XVI wieku, w tym kontekście pojawiał się Pińczów Myszkowskich. Tamtejszy ogród przypałacowy wykorzystywał ciek wodny przechodzący przez zamkowy ogród, prowadzący wodę do fontanny na rynku miejskim, zrealizowanej w 1593 roku. Zachowana inskrypcja Zygmunta Myszkowskiego podkreśla prospołeczny wymiar fundacji, nawiązując do rzymskich modeli związanych z akweduktami[22]. Innym elementem, już samego pałacu, była słynna łaźnia, opisana po raz pierwszy w 1611 roku przez Simona Pistoriusa. W niej również miały znajdować się automaty – nalewające trunki i wydające dźwięki. Jak podkreślał Aleksander Stankiewicz, pińczowska łaźnia wyprzedzała podobne rozwiązania w Villa Regia i w Kruszynie[23].

Nie ulega wątpliwości, że w epoce renesansu umiejętność odpowiedniego zasilania wodą ogrodów, rezydencji i miast uchodziła za rodzaj wyrafinowanej sztuki, łączącej estetykę z kunsztem technicznym. Nie mniej istotne wydaje się traktowanie tej zdolności w kategoriach umiejętności ożywiania, tak na poziomie wegetacji samych roślin, jak i w bardziej wyrafinowanym zakresie – poprzez wprawianie w ruch różnych urządzeń. Na każdym z tych poziomów traktowano to w kategoriach sztuki. Oddają to słowa Jakuba Sobieskiego, który odwiedzając w 1611 roku Pratolino, stwierdzał, że tamtejszy „pałac na wszytek świat sławny jest fontannami i różnymi wodnymi kunsztami et arte hydraulica, o jakie drugie miejsce trudno w chrześcijaństwie, bo tam siła i ars naturae i natura arte"[24].

[22] A. Stankiewicz, *Łaźnia i ogród w rezydencji Zygmunta Gonzagi margrabiego Myszkowskiego w Pińczowie*, „Modus. Prace z historii sztuki" 2015, nr 15, s. 161–186.

[23] *Ibidem*.

[24] J. Sobieski, *Peregrynacja po Europie i Droga do Baden*, opr. J. Długosz, Wrocław 1991, s. 179.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar Perdomo Maria del Rosario, *Jardines en tempos de los Austrias. De la ficcíon caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid 2022.

Barker Sheila, *Cosimo I de'Medici and the Renaissance Sciences: "To Measure and to See"*, [w:] *A Companion to Cosimo I de'Medici*, red. A. Assonitis, H.Th. van Veen, Leiden–Boston 2022, s. 520–580.

Berryman Sylvia, *Ancient Automata and Mechanical Explanation*, „Phronesis" 2003, nr 48, s. 344–369.

Campbell James W.P., Boyington Amy, *Fountains and water: the development of the hydraulic technology of display in Islamic gardens 700–1700 CE*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes" 2018, t. 38, s. 247–267.

Castel-Branco Cristina, *The Portuguese Garden and the History of Water in Gardens*, „Turkish Academy of Sciences Journal of Cultural Inventory" 2011, t. 9, s. 7–21.

Filson Lily, *Magical and Mechanical Evidence: The Late-Renaissance Automata of Francesco I de'Medici*, [w:] *Evidence in the Age of the New Sciences*, red. J.A.T. Lancaster, R. Raiswell, Cham 2018, s. 177–206.

Marshall David R., *Running from Water: "Giochi d'acqua" and the Sense of Touch*, [w:] *The Early Modern Villa Senses and Perceptions versus Materiality*, red. B. Arciszewska, Warszawa 2017, s. 131–142.

Rinne Katherine, *Hydraulic Infrastructure and Urbanism in Early Modern Rome*, „Papers of the British School at Rome" 2005, t. 73, s. 191–222.

Rinne Katherine, *Trickle Down: Water in Late Sixteenth- and Seventeenth-Century Rome*, „Memoirs of the American Academy in Rome" 2021, t. 66, s. 151–183.

Stankiewicz Aleksander, *Łaźnia i ogród w rezydencji Zygmunta Gonzagi margrabiego Myszkowskiego w Pińczowie*, „Modus. Prace z historii sztuki" 2015, nr 15, s. 161–186.

Szafrańska Małgorzata, *Ogród renesansowy. Źródła do teorii ogrodów XV–XVI w.*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury" 1987, t. 21, s. 147–157.

Szafrańska Małgorzata, *Ogród renesansowy*, Warszawa 1998.

Tchikine Anatole, "*L'anima del giardino*". *Water, Gardens, and Hydraulics in Sixteenth-Century Florence and Naples*, [w:] *Technology and the Garden*, red. M.G. Lee, K.I. Helphand, Washington 2014, s. 129–155.

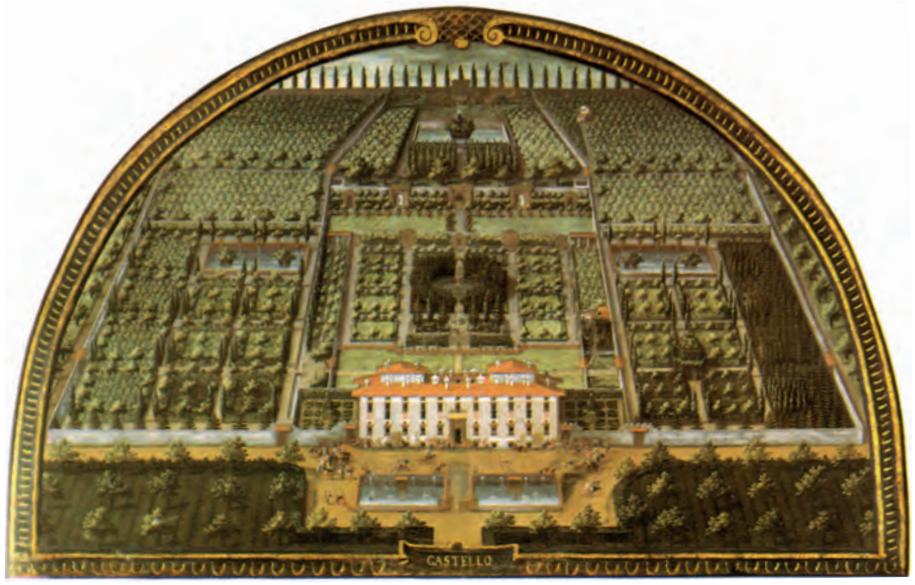
Tchikine Anatole, *Watering the Renaissance Garden: Horticultural Theory and Irrigation Practice in Sixteenth-Century Tuscany*, [w:] *Gardens, Knowledge and the Sciences in the Early Modern Period*, red. H. Fischer, V.R. Remmert, J. Wolschke-Bulmahn, Basel 2016, s. 269–288.

Toribio Marin Carmen, *The Fourfold Water Garden, a Renaissance Invention*, „Gardens and Landscapes" 2016, t. 4, s. 1–15.

Ważbiński Zygmunt, *Willa medycejska w Pratolino uratowana...*, „Ochrona Zabytków" 1992, t. 45, s. 65–70.

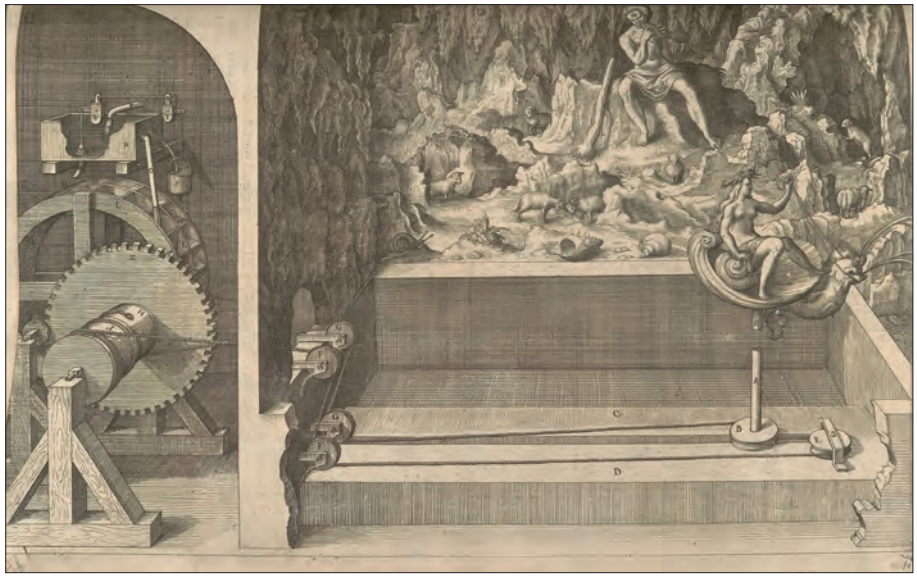
ILUSTRACJE

1. Ilustracja z kopii traktatu o maszynach Ibn al-Razzaz al-Jazari (1136–1206). Domena publiczna



2. Villa Castello, *Justus Utens*, 1599–1602. Domena publiczna

3. Medal Pamiątkowy Kosmy I upamiętniający fundację fontanny Neptuna, *Pietro Paolo Galeotti*, ok. 1566. Domena publiczna



4. Automat wodny z figurą Galatei w ogrodzie w Heidelbergu. Ilustracja z traktatu *Les raisons des forces mouvants* Salomona de Caus'a 1612. Domena publiczna

EWA KUBIAK
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-2740-0632

DORIS BIEÑKO DE PERALTA
Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, Meksyk

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.05

FRANCISZKAŃSCY MĘCZENNICY Z JAPONII W KULTURZE RELIGIJNEJ I SZTUCE NOWEJ HISZPANII I WICEKRÓLESTWA PERU*

STRESZCZENIE

Prezentowany artykuł ma na celu prześledzenie recepcji i obrazowania na terenie amerykańskich kolonii hiszpańskich wydarzeń, które miały miejsce 5 lutego 1597 roku w Japonii w Nagasaki (męczeństwa franciszkanów). Relacje opisujące śmierć zakonników bardzo szybko dotarły do terytorium Nowej Hiszpanii i Wicekrólestwa Peru, a beatyfikacja w 1627 roku była pretekstem do wydania publikacji, organizacji obchodów w przestrzeni publicznej i tworzenia przedstawień wizualnych upamiętniających męczenników. W tekście zostały scharakteryzowane sceny wielopostaciowe, zarówno z Meksyku, jak i Peru. Przedstawienia zostały ukazane w kilku perspektywach, zaprezentowano ikonografię i tradycję martyrologiczną zakonu franciszkanów oraz scharakteryzowano różnorodne funkcje narracyjnej opowieści gloryfikującej męczenników na Dalekim Wschodzie. Wskazano, że wizualizacje miały na celu propagowanie postawy prawdziwego chrześcijanina w obliczu zagrożeń, co znajdowało odzwierciedlenie w realiach amerykańskich w czasie działalności misyjnej zakonników. Ostatni aspekt przedstawień, który został scharakteryzowany w tekście artykułu, to funkcja dydaktyczno-ewangelizacyjna malowideł.

SŁOWA KLUCZOWE: męczennicy z Nagasaki, malarstwo kolonialne, sztuka Wicekrólestwa Peru, sztuka Nowej Hiszpanii, ikonografia nowożytna

* Badania finansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach projektu „W Tlalokanie św. Franciszka – synkretyzm religijny i dialog międzykulturowy w chrześcijańskich tekstach «Cantares Mexicanos»" (nr grantu 021/43/D/HS3/00386).

THE FRANCISCAN MARTYRS OF JAPAN IN THE RELIGIOUS CULTURE AND ART OF NEW SPAIN AND THE VICEROYALTY OF PERU

The article traces the reception and depiction of the events that took place on 5 February 1597 in Nagasaki, Japan (i.e. the martyrdom of the Franciscans) in the Spanish colonies in America. Accounts describing the death of the friars very quickly reached the territories of New Spain and the Viceroyalty of Peru, and the beatification in 1627 was used as a pretext for preparing publications, organising public celebrations and creating visual representations commemorating the martyrs. The paper characterises multifigure scenes from both Mexico and Peru. It shows representations in several perspectives, presents the iconography and martyrdom tradition of the Franciscan order and characterises various functions of the narrative story glorifying the martyrs in the Far East. The author points out that the visualisations aimed to promote the attitude of a true Christian in the face of danger, which was reflected in American realities during the missionary activities of the friars. The final aspect of the representations, which is characterised in the article, is a didactic and evangelising function of the paintings.

KEYWORDS: martyrs of Nagasaki, colonial painting, art of the Viceroyalty of Peru, art of New Spain, modern iconography

WPROWADZENIE HISTORYCZNE

Hiszpania połączona była z Dalekim Wschodem dwoma szlakami morskimi prowadzącymi przez Nową Hiszpanię. Pierwszy z nich, określany jako galeon indyjski (*galeon de Indias*), łączył Europę z Ameryką; kolejny, nazywany galeonem manilskim (*galeon de Manila*), komunikował środkowoamerykańskie Acapulco z filipińską Manilą. Na tym ostatnim szlaku, w latach 1566–1815 statki hiszpańskie przemierzyły wody Oceanu Spokojnego 108 razy[1]. Manila stała się centrum, z którego

[1] Y. Kawamura, *Introducción al contexto histórico*, [w:] *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*, red. M.J. Zamora Calvo, Gijón 2012, s. 24. W 1565 r. dwaj Hiszpanie, Miguel Lopez Legazpi oraz Andrés de Urdaneta, wypełniając zadanie zlecone przez Filipa II, wypłynęli z nowohiszpańskiego portu Navidad na wybrzeżach Pacyfiku, by po pięciu miesiącach dopłynąć do Cebu na archipelagu filipińskim, a następnie odkryli drogę powrotną do Nowej Hiszpanii wiodącą przez północne wody Oceanu Spokojnego. Wszystkie wcześniejsze próby wyznaczania drogi z Filipin do Nowej Hiszpanii

hiszpańscy kupcy i misjonarze wyruszali w podróż do innych krajów Dalekiego Wschodu: Chin, Korei czy Japonii.

Pierwsze bezpośrednie spotkanie Japonii z Zachodem miało miejsce w 1542 roku, kiedy to portugalski statek dobił do brzegów wyspy Tanegashima. Jednak rzeczywiste kontakty kulturowe rozpoczęły się wraz z pojawieniem się misjonarzy. Pierwszym apostołem Dalekiego Wschodu był członek Towarzystwa Jezusowego Franciszek Ksawery, który przybył do Japonii w 1549 roku[2]. Zakonnik nie tylko nawiązał kontakty z mieszkańcami wysp, ale także przywiózł ze sobą liczne obiekty sztuki europejskiej budzące zainteresowanie na dworach arystokracji japońskiej[3].

W momencie przybycia Europejczyków do Japonii, rządzący wyspami Nobunaga Oda był otwarty na kontakty ze światem Zachodu. Jednak w 1582 roku w wyniku spisku został pozbawiony życia. Władzę w Japonii objął Hideyoshi Toyotomi (1537–1598), a następnie Ieyasu Tokugawa (1543–1616). Ten ostatni był założycielem dynastii, która władała państwem ponad dwa i pół wieku. Hideyoshi początkowo kontynuował politykę kontaktów z Zachodem, popierał religię chrześcijańską i działalność misyjną Kościoła Katolickiego. Jednak z czasem jego nastawienie uległo zmianie[4]. Następca Hideyoshi, Tokugawa, opowiedział się za polityką niechęci wobec Zachodu i chrześcijaństwa, a od 1614 roku możemy mówić o celowych prześladowaniach wobec wyznawców Kościoła Katolickiego. Wykorzystywali to Holendrzy, którzy jako jedyni otrzymali pozwolenia na handel z Japonią, w ograniczonym zresztą zakresie. Popieranie japońskiej polityki zamknięcia pozwalało na zachowanie przez Holendrów wyłączności handlowej[5].

---

skończyły się niepowodzeniem. *Ibidem*, s. 23. Na temat znaczenia szlaku galeonu manilskiego zob. także: A. Ruíz Gutiérrez, *El Galeón de Manila (1564–1815). Intercambios culturales*, Granada 2016.

[2] F. García Gutiérrez, *San Francisco Javier. En el Arte de España y Oriente*, Sevilla 2005, s. 25.

[3] *Idem*, *Alessandro Valignano, S.J.: introducción de la cultura y el arte de occidente en Japón*, [w:] *Los jesuitas. Religión, política y educación*, red. J. Martínez Millán, H. Llorente, E. Jiménez Pablo, t. 3, Madrid 2012, s. 1483. Franciszek Ksawery udzielał w Japonii pierwszych chrztów i był prekursorem działalności misyjnej na tych terenach. Przebywał w Japonii w latach 1549–1551. Zob. J. Wasilewska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006.

[4] Y. Kawamura, *Introducción...*, s. 24.

[5] *Ibidem*, s. 26.

FRANCISZKANIE W JAPONII NA PRZEŁOMIE XVI I XVII WIEKU

Historia działalności misyjnej franciszkanów w Japonii nie jest długa. W 1593 roku Pedro Bautista popłynął do Hirado w Japonii w podwójnej roli emisariusza negocjującego traktat pokojowy i misjonarza filipińskiej prowincji św. Grzegorza Wielkiego. Towarzyszył mu ksiądz Bartolomé Ruiz i dwaj bracia świeccy, Francisco de San Miguel i Gonzalo García jako tłumacz[6]. Udało im się uzyskać audiencję u Hideyoshiego, który zgodził się na pakt pokojowy z Manilą, a także pozwolił braciom pozostać w Japonii. Ostatecznie otrzymali niewielki teren w Kioto i 4 października 1594 roku poświęcili swój nowy dom zakonny i kościół Marii Królowej Aniołów. W 1596 roku otwarto także placówkę w Osace[7].

Impulsem, który zdecydował o rozpoczęciu represji wobec misjonarzy było wydarzenie, mające miejsce jeszcze w 1596 roku. Hiszpański statek San Felipe płynący na trasie z Manili do Acapulco, rozbił się na południu Japonii. Postawę kapitana zinterpretowano jako bardzo arogancką, a nawet agresywną, co wywołało niepokój wśród Japończyków. Skonfiskowano cały towar, a zaistniała sytuacja stała się przyczyną represji wobec europejskich misjonarzy[8]. Przeciwnicy chrześcijaństwa wykorzystali ten incydent, by przekonać Hideyoshiego, że działalność misyjna franciszkanów i jezuitów była przygotowaniem do hiszpańskiego podboju Japonii[9]. Wydarzenie zakończyło się egzekucją chrześcijan, słynnych „26 męczenników z Nagasaki"[10]. Miała ona miejsce 5 lutego 1597 roku. Zostało wówczas zamordowanych

[6] C. Sweeney, *Franciscans in Japan*, 2017 [2007], https://franciscanchapelcentertokyo.org/history-of-franciscan-friars-in-japan (dostęp: 20.01.2024). Santiago Mata wymienia inny skład delegacji: Pedro García, Francisco Blanco, Francisco de San Miguel, Martín de Aguirre oraz mieszkaniec Nowej Hiszpanii Filip od Jezusa. S. Mata, *Mártires de Japón. Historia de la expansión cristiana durante los siglos XVI y XVII*, Córdoba 2023, s. 120.

[7] C. Sweeney, *Franciscans*..., (dostęp: 20.01.2024).

[8] Y. Kawamura, *Introducción*..., s. 24. Na ten temat, w kontekście misji jezuickich zob. także: J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 111.

[9] C. Sweeney, *Franciscans*..., (dostęp: 20.01.2024).

[10] Y. Kawamura, *Introducción*..., s. 23–24. Wiadomo, że prześladowania chrześcijan miały miejsce wcześniej. Pierwsza udokumentowana egzekucja japońskich chrześcijan odbyła się w marcu w 1558 r. w Hirado. Zostali wówczas ścięci kobieta o imieniu Maria oraz nieznany z nazwiska samuraj. J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 111.

sześciu franciszkanów pochodzących z Hiszpanii, siedemnastu przedstawicieli miejscowej ludności, nowo nawróconych i związanych z zakonem oraz trzech japońskich jezuitów[11]. Męczeńska śmierć chrześcijan w Japonii odbiła się szerokim echem tak na Półwyspie Iberyjskim, jak i w Nowej Hiszpanii czy w Wicekrólestwie Peru; zamęczeni zostali beatyfikowani w 1627 roku przez Urbana VIII[12], a następnie kanonizowani w 1862 roku przez Piusa IX[13].

RELACJE NA TEMAT MĘCZEŃSTWA W JAPONII I UPAMIĘTNIENIE ZMARŁYCH

Bardzo szybko wieści dotyczące 26 męczenników z Nagasaki zaczęły rozchodzić się po świecie. Wydawano drukiem relacje poświęcone temu wydarzeniu. Pierwsza taka publikacja pojawiła się w Goa najprawdopodobniej jeszcze w 1597 roku, a dwa lata później podobne druki ukazały się w Rzymie, Madrycie i Monachium[14]. Historia japońskich chrześcijan znalazła oddźwięk również w ówczesnych kronikach poświęconych dalekiej Azji. Jednym z pierwszych, który przybliżał wydarzenia z Nagasaki był franciszkanin Marcelo de Ribandeneira, autor książki *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la Gran China, Tartaria, Cunchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon* (Barcelona 1601)[15]. Jak słusznie zauważa Joanna Wasilewska, „od początku hagiografia i ikonografia męczenników japońskich kształtowała się w dwóch odrębnych nurtach: jezuickim i franciszkańskim", a „rywalizacja na gruncie misyjnym była [...] kontynuacją sporów i animozji przeniesionych z Europy"[16]. Autorka w swojej publikacji przybliża piśmiennictwo jezuickie, w niniejszym artykule nacisk został położony na prace franciszkańskie[17].

---

[11] S. Mata, *Mártires*..., s. 126–128; J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 111; H. Schenone, *Iconografia del arte colonial. Los Santos*, t. 2, Buenos Aires 1992, s. 586.

[12] Y. Kawamura, *Introducción*..., s. 26.

[13] S. Mata, *Mártires*..., s. 231.

[14] J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 113.

[15] V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan in the Spanish Empire. Circulation of Works of Art and Imagining of Cipango in Metropolitan Spain and the American Viceroyalties*, „Bulletin of Portuguese Japanese Studies" 2009, nr 18, s. 204.

[16] J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 113.

[17] Víctor Mínguez i Inmaculada Rodríguez wymieniają publikacje zarówno franciszkańskie, jak i jezuickie, nie dzieląc prac według zakonów. V. Mínguez, I. Rodriguez,

Pierwsza relacja poświęcona męczeństwu franciszkanów w Nagasaki została wydana w językach hiszpańskim (Madryt) i włoskim (Rzym) już w 1599 roku[18]. Jest to opis śmierci zakonników, autorstwa franciszkanina Juana de Santa María, który nie był naocznym świadkiem wydarzeń, a wiadomości o nich czerpał z dokumentów sporządzonych na miejscu przez bezpośrednich obserwatorów. Relacje zostały zatwierdzone przez władze kościelne na Filipinach, a następnie wysłane do Nowej Hiszpanii i na Półwysep Iberyjski. Publikacja miała dwie ważne funkcje. Po pierwsze, była odpowiedzią na jezuicką wersję wydarzeń Luísa Fróisa zawartą w *Relatione della gloriosa morte di XXVI posti in croce per comandamento del Re di Giaponne, alli 5 di Febraio 1597* (Rzym 1599), w której autor jako jedną z przyczyn nasilających się prześladowań chrześcijan wymienia przybycie zakonników franciszkańskich w 1593 roku i ich brak doświadczenia oraz znajomości realiów japońskich; zarzuca franciszkanom publiczne głoszenie kazań i zachowania, które wzbudzały niechęć lokalnych władz, a także świadome dążenie do męczeńskiej śmierci (*desiderio del martirio*)[19]. Po drugie, relacja Juana de Santa María była także elementem kampanii mającej na celu jak najszybszą kanonizację

Japan..., s. 204–205. Na temat sztuki jezuitów w Japonii zob.: G.A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773*, Toronto–Buffalo–London 2001 [1999]. Natomiast na temat polityki wobec misjonarzy w Japonii zob. także: C. Totman, *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009, s. 270–271; C. Andressen, *Krótka historia Japonii. Od samurajów do SONY*, tłum. A. Śledzińska, Warszawa 2004, s. 58, 62–63; J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1984, s. 238; A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, tłum. I. Merklejn, Warszawa 2010 [2003], s. 31.

[18] Juan de Santa María, jak podaje Alejandro Cañeque, jest najbardziej znany jako autor dzieła „Tratado de la república y policía cristiana" (1615). A. Cañeque, *Un imperio de mártires. Religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*, Madrid 2020, s. 318. Oprócz wymienionych prac można też dodać: *Vida, y excelentes virtudes y milagros del santo fray Pedro de Alcantara* (1619) oraz *Chronica de la prouincia de San Ioseph de los Descalços de la Orden de Menores de nuestro Seraphico Padre S. Francisco y de las prouincias, y custodias Descalças, que della han sido, y son sus hijas*, część pierwsza (1615), część druga (1619).

[19] A. Cañeque, *Un imperio*..., s. 216–217; L. Fróis, *Relatione della gloriosa morte di XXVI posti in croce per comandamento del re di Giappone, alli 5 di febraio 1597 de quali sei furno religiosi di san Francesco, tre della Compagnia di Giesù, et dicisette christiani giapponesi*, Roma 1599, s. 9–10. Jezuici cieszyli się wyłącznością w zakresie działalności misyjnej w Japonii od 1549 r. do początku lat 90. XVI wieku. Alessandro Valignano pisząc w 1583 r. swoje *Sumario de las cosas de Japón*, wymienia liczne powody, dla których inne zakony nie powinny pojawić się w Japonii. W 1585 r. papież Grzegorz XIII podpisał *breve* (*Ex pastoralis officio*) przyznające jezuitom monopol misyjny na wyspach japońskich.

zamordowanych w Nagasaki franciszkanów. Książka w krótkim czasie doczekała się kolejnych publikacji, po włosku (1600) i po hiszpańsku (1601), w których dodano trzy rozdziały opracowane przez Franacisco Peñę starającego się jasno wyłożyć, że śmierć zakonników w Nagasaki można określić jako męczeńską[20].

Historia zamordowanych w Japonii stała się fragmentem kronik zakonnych oraz książek, w których opisywano dzieje i realia Dalekiego Wschodu. Na pierwszej stronie kroniki Marcela de Ribandeneiry[21] *Historia de las Islas del Archipielago*, *y los Reynos de la Gran China*, *Tartaria*, *Cuchinchina*, *Malaca*, *Sian*, *Camboxa y Iappon* (1601), zaraz pod tytułem dzieła znajduje się informacja o tym, że autor był towarzyszem franciszkańskich braci męczenników, sprawując posługę w tej samej prowincji, a także naocznym świadkiem tragicznych wydarzeń[22]. W księdze czwartej Ribandeneira opisał Japonię, historię przybycia franciszkanów i budowę pierwszych domów zakonnych. W kolejnej zdał relację z męczeńskiej śmierci współbraci, a ostatnia szósta księga zawiera żywoty japońskich franciszkanów. Ciekawy jest opis narodzin kultu męczenników. Autor podaje, że zachowywano w formie relikwii krew umęczonych, a nawet ziemię, w którą wsiąkała w czasie ukrzyżowań, fragmenty krzyży oraz habitów i sznurów zakonnych, a następnie sprzedawano je wiernym[23]. Japończycy zarządzili, by ciała zamordowanych pozostały na krzyżach, dopiero po dziewięciu miesiącach udało się wynegocjować wydanie szczątków pomordowanych[24]. Ribandeneira wspomina także, iż świadkowie wydarzeń w Japonii zaczęli spisywać swoje relacje, które bardzo szybko

[20] A. Cañeque, *Un imperio*..., s. 218–219.

[21] Marcelo de Ribandeira pochodził z Palencii, wstąpił do zakonu franciszkanów, wykształcenie zdobył w Salamance, został wysłany na misję do Japonii w 1594 r., po wcześniejszym kilkumiesięcznym pobycie w Manili. Zob. E.I. Estrada de Gerlero, *Los protomártires del Japón en la hagiografia Novohispana*, [w:] *Los pinceles de la Historia*. *De la patria criolla a la nación mexicana*, red. J. Soler Frost, México 2000, s. 74.

[22] „[...] testigo de vista de su admirable Martyrio"; M. de Rivandeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, *y reynos de la Gran China*, *Tartaria*, *Cunchinchina*, *Malaca*, *Sian*, *Camboxa y Iappon*, *y de los sucedidos en ellos a los religiosos descalços*, Barcelona 1601.

[23] „Pero la devocion era tanta que nada aprovechava, para que dexasen de tomarla sangre, o la tierra adonde havia caydo, cortando lo que podian de las cruzes, y de los habitos y vestidos de los Sanctos Martyres, mostrando estimar en mucho aquellas sanctas reliquias. Lo qual visto de los gentiles que havian guardado los cordones, y algunos mantos de los santos frayles los vendian despues muy bien a los devotos cristianos". *Ibidem*, s. 535.

[24] *Ibidem*, s. 558–559.

rozpowszechniły się w Makao i Nowej Hiszpanii[25]. W niedługim czasie po śmierci zakonników, odnotowano także liczne cuda, które wydarzyły się za sprawą męczenników z Nagasaki[26]. Relikwie zamordowanych znalazły się w Malakce, Goa, Manili, zostały także przewiezione do wielu klasztorów franciszkańskich na Półwyspie Iberyjskim, a „jedną kość" przesłano królowi Hiszpanii[27]. Książka Ribandeneiry cieszyła się dużą popularnością. W Sevilli w 1628 roku wydano nawet, jako samodzielne dziełko, fragmenty kroniki franciszkańskiej poświęcone męczeństwu zakonników w Japonii[28].

Zaczęła się także rozwijać ikonografia męczenników z Japonii. Ribandeneira podaje, że aby zapoznać wiernych z męczeństwami w Nagasaki zlecono namalowanie kilku płócien, na których ukazano wszystko, co się wydarzyło, wykonano kilka kopii i wysłano do Nowej Hiszpanii oraz na Półwysep Iberyjski, a także powielono kompozycje na rycinach opublikowanych w Rzymie[29]. Choć pierwsze ilustracje poświęcone zostały franciszkanom, bardzo szybko rozwinęła się także ikonografia męczenników jezuickich. Na wielu przedstawieniach w przypadku obu zakonów, powtarza się układ trzech krzyży usytuowanych na pierwszym planie; jak słusznie zauważa Joanna Wasilewska, jest to oczywiste nawiązanie do Golgoty i ukrzyżowania Chrystusa[30]. Tak ukazał męczenników franciszkańskich francuski rytownik Jacques Callot ok. 1627 roku [il. 1]. Jednym z bardziej interesujących przedstawień o odmiennej kompozycji jest obraz włoskiego malarza Francesco Maffei (1605–1660)

[25] „Los Portugueses tambien fueron testigos deste caso, para que fuesen publicando lo que havian visto en Iappon quando llegasen a Macao, y a los muchos reynos de la India Oriental, a donde contratan. Tambien los affligidos castellanos (entre los quales havia muchos de diversas naciones) pudieron como testigos de vista contar en Manila y Nueva España el glorioso martyrio, y las muchas maravillas queantes y despues del sucedieron", *Ibidem*, s. 536.

[26] *Ibidem*, s. 552–555.

[27] „[...] dellas se embio un huesso del bendito Comissario al Rey nuestro señor", *Ibidem*, s. 560.

[28] M. de Ribandeneyra, *Breve relación de la vida y la muerte de los protomartires del Iapon*, *Religiosos profesos de la Orden de N.P. San Francisco*, Sevilla 1628.

[29] „Y para dar a entender el martyrio se hizieron pintar unos lenços de todo lo sucedido en el martyrio, de los quales se sacaron muchos, y se embiaron a nueva España, y a España, y despues yo los hize estampar en Roma", M. de Ribandeneira, *Historia de las islas*... s. 561.

[30] J. Wasilewska, *Pióropusze*..., s. 113.

„Męczennicy franciszkańscy w Nagasaki", przechowywany w Museo del Settecento Veneziano, w Ca'Rezzonico [il. 2]. Artysta ukazał dwór japoński: dostojnicy ubrani zostali w stroje typowe dla znanych w ówczesnej Europie niewiernych-muzułmanów, a franciszkanie przedstawieni zostali w dwóch ujęciach. Na pierwszym planie widać dwóch męczenników przytwierdzanych właśnie do krzyży. Trzeci zakonnik stoi przed obliczem władcy, zdaje się uczestniczyć w audiencji, co może być aluzją do roli franciszkanów jaką odegrali w służbie dyplomatycznej. Dalej, w głębi po prawej stronie, widać więcej ukrzyżowanych postaci w habitach franciszkańskich. Zakonnicy na pierwszym planie przedstawieni zostali w skrótach perspektywicznych, co podkreśla dramatyzm wydarzeń. Koloryt obrazu jest utrzymany w ciepłych brązowych, beżowych i rudawych barwach, pociągnięcia pędzla są szybkie i pełne ekspresji, słabo zarysowane kontury; wszystko to wzmaga tragizm prezentowanego męczeństwa.

W Europie upamiętniano franciszkanów nie tylko prezentując ich historię w drukowanych relacjach i na przedstawieniach wizualnych, ale także organizując święta ku czci japońskich męczenników z Nagasaki. W kronice miasta Barcelony, Miquel Perets relacjonuje trwające trzy dni obchody z 1628 roku zorganizowane by upamiętnić zabitych w Japonii franciszkanów. Opis święta został zilustrowany rysunkiem wykonanym tuszem, ukazującym ukrzyżowanego na sposób japoński zakonnika, przebitego dwoma krzyżującymi się włóczniami [il. 3][31]. W 1627 roku wydana została także relacja ze świąt celebrowanych w Sewilli, które trwały w tym mieście aż osiem dni[32]. Publikacje o męczennikach w Japonii wydawane były także w XVIII i XIX wieku. W XVIII stuleciu historia zamordowanych w Nagasaki stanowiła najczęściej fragment większej kroniki poświęconej dziejom chrześcijaństwa na dalekim wschodzie, czy w samej Japonii. Tak było w przypadku dzieła Domingo Martineza z 1756 roku wydanego w Madrycie. W pierwszej księdze autor zrelacjonował historię fundacji dalekowschodniej prowincji

[31] M. Parets, *De molts sucessos que han sucseÿt dins Barselona y en molts altros llochs de Catalunya, dignes de memòria, en los dies y anys han sucseÿt*, 1626–1660, Sygn. MS 224/225, s. 13v.–14r. Ilustracja opublikowana w: A. Cañeque, *Un imperio*..., s. 318.

[32] J. de Acherreta Osorio, P. Gómez de Pastrana, *Epitome de la ostentosa y sin segunda fiesta que el insigne y real convento de San Francisco de Sevilla hizo por ocho días: a honra de los gloriosos protomártires del Iapon hijos de la primera y tercera Regla del Serafín de la Iglesia*, Sevilla 1627.

franciszkanów świętego Grzegorza, druga część poświęcona została Filipinom, a trzecia przybliżała dzieje misji w Japonii, w tym także historię męczenników z Nagasaki[33]. W XIX stuleciu okazją do kolejnych publikacji była wspomniana już kanonizacja zamordowanych z 1862 roku, wówczas między innymi została wydana w Rzymie włoska relacja pióra Agostina da Osimo[34].

Relacje dotyczące męczenników z Japonii docierały do ziem wicekrólestwa. W bibliotekach zarówno franciszkanów, jak i jezuitów znalazły się pozycje poświęcone ukrzyżowanym w Nagasace. W spisie ksiąg znajdujących się w klasztorze franciszkanów Santa Bárbara w Puebli (Nowa Hiszpania) w 1781 roku, wspomniana została, scharakteryzowana powyżej, publikacja Domingo Martíneza[35]. Interesująca jest także informacja o tym, że żywot najsłynniejszego w Meksyku męczennika z Nagasaki, świętego Filipa od Jezusa de las Casas, znajdował się w bibliotece aż w dwudziestu sześciu egzemplarzach[36]. W inwentarzu biblioteki franciszkańskiej w Cusco (Peru) odnajdujemy dzieło Gabriela Parragi z 1690 roku na temat misji w Chinach, Japonii i Indiach, w którym autor skupia się na obronie jezuitów i ich metod ewangelizacyjnych na Dalekim Wschodzie[37]. Egzemplarz książki znajdował się także w bibliotece jezuickiej w Arequipie (Peru)[38]. Natomiast w inwentarzu biblioteki kolegium jezuitów w Limie odnotowano egzemplarz publikacji zawierający relację poświęconą męczennikom z Japonii (nie wiemy, czy chodzi tu o dzieło franciszkańskie czy jezuickie)[39], a także, co bardzo ciekawe,

---

[33] D. Martínez, *Compendio histórico de la apostólica provincia de San Gregorio de Philipinas, de Religiosos Menores Descalzos de N.P. San Francisco*, Madrid 1756.

[34] Wówczas opublikowano w Rzymie: A. da Osimo, *Storia del veintitre martiri giapponesi dell'ordine dei minorios servanti dettiscalzi di S. Francesco*, Roma 1862.

[35] AHPSEM, Caja 176, Libro 1, f. 116r., *El Compendio Historico de la provincia de S.[a]n Gregorio de Filipinas, por Fray Domingo Martínez de untomo a folio y pergamino*. W inwentarzu wspomniana jest także kronika dominikańska poświęcona dalekowschodnim misjom; *Ibidem*, f. 116v. *La Historia de la provincia del Santo Rosario de Filipinas, Xapon, y China, por el S.[eño]r D.[octo]r Fray Diego Aduarte, en trestomos de a folio y pergamino*.

[36] *Ibidem*, f. 125r., *La Vida, y Martirio de N[ues]tro S.[an] Felipe de Jesus en untomo a quarto y pergamino, multiplicado en veinte y seistomos*.

[37] ACSF, Inventario 1790, s/f.; *Defensa de los Christianos de la China, Japon, y Yndias p[o]r D[o]n Gabriel Parragauntomo*.

[38] AGNP, Fondo: Temporalidades: Caja 1 Lagajo 4, f. 50r. *Itt Defenzade los nuevos Christianos dela Cina y Japon uno en quarto*.

[39] ANCh, Fondo Jesuitas, Perú, Ref. 405, f. 340r. *Relación del Martirio de los Santos Martires del Japon en romance en tomo en octavo*.

opis obchodów celebrowanych w klasztorze San Francisco w Limie zorganizowanych w celu upamiętnienia męczenników z Japonii[40].

PRZEDSTAWIENIE MĘCZENNIKÓW JAPOŃSKICH W NOWEJ HISZPANII

Jak pisze Elena Isabel Estrada de Gerlero, męczennicy franciszkańscy byli przedstawiani w sztuce Nowej Hiszpanii w trojaki sposób. Mogła to być wielopostaciowa wizualna opowieść o charakterze narracyjnym. Druga wersja przedstawienia prezentowała sześciu ukrzyżowanych zakonników na wzgórzu w Nagasaki. Wreszcie, trzeci rodzaj przedstawień to kompozycje ukazujące indywidualnie męczeństwo Filipa od Jezusa de las Casas[41]. W niniejszym opracowaniu skupimy się na przedstawieniach grupowych, gdzie w sposób narracyjny lub symboliczny ukazana została historia męczeństwa z grupą krzyży umieszczonych na wzgórzu.

Najciekawsze przedstawienie męczenników japońskich znajduje się w dzisiejszej katedrze (dawnym klasztorze franciszkańskim) w Cuernavace. Klasztor został ufundowany w 1529 roku[42], a aktualną formę architektoniczną otrzymał w połowie XVI wieku[43], na bocznym portalu zachowała się data 1552[44]. Kościół klasztorny przekształcono w katedrę, a w 1957 roku miały miejsce

[40] *Ibidem*, *Relación de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Lima a los Martires del Japon en romance un tomo en quarto*.

[41] E.I. Estrada de Gerlero, *Los protomártires*..., s. 78–79. V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan*..., s. 208. Więcej na temat świętego Filipa od Jezusa de las Casas zob. także: F. Benitez, *Los primeros mexicanos*, México 1985 [1962], s. 106–113, a także: C. Saucedo Zarco, *Historias de Santos Mexicanos*. *Desde Juan Diego y San Felipe de Jesús hasta lo recién canonizados por el Papa*, México 2002, s. 45–52.

[42] Jak podaje George Kubler, franciszkanie byli odnotowani w tej miejscowości już w 1526 r., jednak oficjalna fundacja klasztoru miała miejsce w 1529 r., G. Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México 2016 [1948], s. 562.

[43] M. Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México 1965, s. 44.

[44] G. Kubler, *Arquitectura*..., s. 562. W kronikach franciszkańskich odnotowano w Cuernavace wiele zgonów starszych wiekiem zakonników, stad można się domyślać, że było to miejsce przeznaczone dla braci, którzy skończyli już posługę i znajdowali się na „zakonnej emeryturze". Wskazuje na to również umiarkowany, acz ciepły klimat regionu, stosowny dla takiej funkcji.

prace konserwatorskie we wnętrzu świątyni, wówczas to odkryto polichromie znajdujące się w nawie kościoła[45].

Malowidło jest ogromne, powstało najprawdopodobniej tuż po śmierci męczenników z Nagasaki, czyli jeszcze pod koniec XVI wieku lub na początku XVII, zapewne przed beatyfikacją (1628)[46]. Prezentuje podróż zakonników i duchownych, którzy przemieszczają się w jedenastu łodziach, następnie ukazane są brzegi Japonii z murami miasta o zabudowie europejskiej, z basztami i wieżami zwieńczonymi blankowaniem. Poniżej jednak widać grupę miejscowej ludności ubranej w kimona, a niektóre postacie wyposażone są w charakterystyczne japońskie miecze. Zebrani zgromadzili się wokół ukrzyżowanej postaci, jest to Święty Filip od Jezusa de las Casas [il. 4]. Następny fragment malowidła nie zachował się, a kolejny ukazuje grupę dwunastu ukrzyżowanych męczenników chrześcijańskich. W dolnej części kompozycji widać następnego zakonnika, który dopiero przytwierdzany jest do krzyża [il. 5]. Jest to opowieść o podróży, spotkaniu światów i męczeństwie franciszkanów. Droga morska została przepięknie scharakteryzowana pojedynczymi przedstawieniami różnych gatunków ryb, są one proporcjonalnie bardzo duże w stosunku do wyobrażeń drewnianych łodzi. Ryby umieszczone zostały także w otworze drzwiowym, w nadprożu, nad głowami wchodzących do kościoła [il. 4]; na granicy między sacrum i profanum, przywołując tym samym chrześcijańską symbolikę YCHTIS (grec. ryba) odwołującą się do Zbawiciela. Wyobrażenia są mieszanką tego co europejskie, azjatyckie i tubylcze, znakomitym przykładem metysażu kulturowego[47].

---

[45] M. Gutiérrez Hernández, *La catedral de Cuernavaca, el mural de San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki: historia de su descubrimiento*, „Revista INAH" 2019, nr 19, s. 129–130.

[46] M.E. Ota Mishima, *Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki*, „Estudios de Asia y Africa" 1981, t.16, nr 4 (50), s. 693.

[47] Na temat metysażu kulturowego patrz między innymi: S. Gruzinski, *Planète Métisse ou comment parler du métissage*, [w:] *Planète Métisse*, red. S. Gruzinski, Paris 2008, s. 16–25; *idem*, *Mondialisations et métissages*, [w:] *ibidem*, s. 58–68; *idem*, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona 2007 [1999]; E. Kubiak, *Cultural metissage – the descriptive concept of hybrid phenomena on the peripheries of cultures*, „Art Inquiry. Recherches Sur les Arts" 2014, nr 16 (25), s. 147–166; F. Laplantine, A. Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo à Zombi*, Montréal 2007 [2001]; *eidem*, *Le Métissage. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris 2011 [1977].

Znacznie słabiej zachowały się polichromie w kościele franciszkańskim w Zinacantepec. Początki istnienia kościoła i klasztoru datuje się według George Kublera na lata 1560–1570[48], choć pierwsza zachowana wzmianka informująca o miejscowości Zinacantepec pochodzi z 1558 roku. Wiadomo także, iż w 1569 roku zakonnicy przeznaczani do nowego klasztoru w Zinacantepec mieszkali jeszcze w Toluce, czekając na ukończenie prac konstrukcyjnych. W 1585 roku kompleks klasztorny nadal nie został jeszcze dokończony, ale prace budowlane były już w tym czasie bardzo zaawansowane[49]. Polichromie są trudniejsze do datowania, nie zachowały się żadne dokumenty na ich temat, jednak wczesna ikonografia drzewa genealogicznego franciszkanów[50] oraz przedstawienie męczenników z Nagasaki (czyli po roku 1597), pozwala na datowanie murali na pierwsze lata wieku XVII. Polichromiom z Zinacantepec poświecono niewiele uwagi w literaturze przedmiotu, oprócz Kublera wspomina je także Manuel Toussaint, pisząc, że w klasztorze „znajduje się duża ilość murali, które zostały odrestaurowane"[51], a ostatnio Delia Annunziata Cosentino[52] i Alfonso García García[53]. Na interesującym nas przedstawieniu [il. 6] widnieją trzy postacie ukrzyżowanych zakonników w habitach franciszkańskich. Możemy domniemywać, że jest to tylko fragment pierwotnie istniejącej kompozycji, ponieważ w tle, między krzyżami, widać ślady pigmentu i po chwili można doszukać się zarysu fragmentów dwóch mniejszych postaci męczenników. Jednak te dwie dodatkowe figury zachowały się w tak złym stanie, że niewiele więcej można o nich powiedzieć, dostrzec możemy

[48] G. Kubler, *Mexican Architecture of The Sixteenth Century*, New Haven 1948, s. 62.

[49] *Ibidem*, s. 488.

[50] Porównywana przez George Kublera z podobnymi typologicznie przedstawieniami w Cuilapan i Tlaxcali. *Ibidem*, s. 378.

[51] „Existen también muchos murales que han sido restaurados", M. Touissant, *Pintura Colonial en México*, México 1965, s. 49.

[52] D.A. Cosentino, *Las joyas de Zinacantepec: arte colonial en el Monasterio de San Miguel*, México 2003, s. 51; autorka pisze, że jedno z bardziej zniszczonych malowideł otwartej kaplicy „[...] ukazuje trzech męczenników franciszkańskich na drewnianych krzyżach, przedstawienie jest prawdopodobnie odwołaniem do śmierci grupy zakonników, którzy zginęli w czasie ataku na misję chrześcijańską w Japonii [muestra a tres mártires franciscanos sobre cruces de madera, quizás aludiendo a varios frailes que fallecieron durante un ataque a la misión cristiana en Japón]".

[53] A. García García, *El convento franciscano de Zinacantepec del siglo XVI. Historia e iconografía*, México 2011, s. 205; „[...] trzech braci umęczonych na krzyżach w misjach Orientu [los tres frailes martirizados en la cruz en sus misiones en el Oriente]".

jedynie fragmenty krzyży, ledwie widoczny zarys postaci oraz skrzyżowane włócznie charakterystyczne dla japońskich tortur. Kompozycja wpisuje się w schemat ikonograficznych przestawień typowych dla tego tematu. Jak pisze García García, przedstawienia umieszczone w ogólnodostępnych przestrzeniach klasztoru były przeznaczone dla ogółu ludności i miały charakter dydaktyczno-ewangelizacyjny. W otwartej kaplicy znalazły się zatem oprócz wspomnianej tu sceny męczeństwa franciszkanów w Japonii, także drzewo genealogiczne zakonu oraz dwie bardzo ważne sceny z żywota świętego Franciszka: stygmatyzacja i kazanie do ptaków. Przestrzeń ozdobiona została także malowanymi fryzami o charakterze ornamentalnym i detalami architektonicznymi; wśród renesansowych form groteski i malowanych arkad odnajdujemy herby zakonu franciszkanów czy monogramy Chrystusa i Marii[54].

Powstawanie przedstawień wizualnych ukazujących męczenników z Nagasaki nie ogranicza się jedynie do wczesnego okresu kolonii. Ciekawym przykładem późnej ikonografii obrazującej ten temat jest seria malarska z XVIII wieku[55] ukazująca w formie indywidualnych wizerunków poszczególne postacie ukrzyżowanych zakonników. Każdemu z nich towarzyszy para japońskich oprawców w bogatych dekoracyjnych kimonach. Sceny umieszczone są w krajobrazie, w tle widać różnorodne elementy pejzażu: bujną roślinność, zarys budynków, na niektórych płótnach morze z płynącymi statkami, a nawet sceny ewangelizacyjne. Jest to bardzo interesująca propozycja ujęcia ikonograficznego.

PRZEDSTAWIENIA MĘCZENNIKÓW JAPOŃSKICH W WICEKRÓLESTWIE PERU

Relacje dotyczące męczeństwa franciszkanów i jezuitów w Japonii dotarły także do Wicekrólestwa Peru, o czym była już mowa w części poświęconej źródłom archiwalnym. Wiadomo, że w wielu miastach Półwyspu Iberyjskiego i Ameryki celebrowano beatyfikacje japońskich męczenników[56]. Także

[54] *Ibidem*, s. 316.

[55] E.I. Estrada de Gerlero, *Los protomártires*..., s. 76–78.

[56] A. Valladares Reguero, *Dos justas poéticas celebradas en Andújar (1627 y 1633)*, „Boletín del Instituto de Estudios Giennenses" 1997, nr 164, s. 158–159; autor zebrał

w Limie franciszkanie zorganizowali imponujące obchody z okazji beatyfikacji, co zostało opisane w diariuszu Juana Antonio Suardo[57] i poemacie Juana de Ayllón Lainesa[58]. Wiadomo, że do kościoła franciszkanów w Limie 6 lipca 1629 roku w piątek dotarły rzeźbione wyobrażenia 23 męczenników. W sobotę o trzeciej po południu rozpoczęły się celebracje. Z kościoła wyruszyła procesja przez portal świątyni ozdobiony łukiem wykonanym na tę okazję, przez główny plac miasta (Plaza Mayor) dotarła do kościoła San Pablo przy kolegium jezuitów. Towarzystwo Jezusowe także celebrowało beatyfikacje swoich współtowarzyszy zamordowanych wszak w tym samym czasie w Nagasaki. Świątynia jezuitów została stosownie przyozdobiona, w centrum kościoła zbudowano ołtarz „o wyjątkowej architekturze i bogatych zdobieniach"[59]. Następnie procesja skierowała się do kolegium świętego Turybiusza (Santo Toribio Mogrovejo), gdzie w kościele także wzniesiono ołtarz z okazji obchodów beatyfikacyjnych „dobrze zaprojektowany i dekorowany"[60]. W relacji opisana została dekoracja dziedzińca klasztoru franciszkanów, gdzie w czterech narożach wzniesiono wzbudzające zachwyt ołtarze ozdobione wspaniałymi malowidłami i dekoracjami ze srebra „białego i złoconego"[61]. Obchody przeciągnęły się do następnej soboty, w kościołach klasztornych Limy należących do różnych zakonów głoszono kazania upamiętniające męczenników, a w sobotę celebracje zostały zakończone pokazem sztucznych ogni[62].

informacje o wydanych relacjach z obchodów beatyfikacji franciszkańskich męczenników w Japonii, wymienia trzy relacje z Sewilli, po jednej z Murcji, Baeny, Madrytu i szerzej analizuje poetyzowany opis święta w Andújar.

[57] A. Cañeque, *Un imperio*..., s. 273; J.A. Suardo, *Diario de Lima de Juan Antonio Suardo (1629–1639)*, red. R. Vargas Ugarte, t. 1, Lima 1936, s. 10–11.

[58] J. de Ayllón Laines, *Poema de las fiestas que hizo el Convento de S. Francisco de Iesvs De Lima, à la Canonización de los veintitrés Mártyres del Xapón, seis Religiosos y los demás Xapones familiares que les ayudauan: declarados de su Santidad por Religiosos de la Tercera Orden de nuestro Seráfico Padre S. Francisco* [...] *Por el Padre Eray Ivan de Ayllón, estudiante Teólogo de la misma Orden, y Provincia: Natural de Lima, Lima, Francisco Gómez Pastrana*, [licencia del virrey, conde de Chinchón, fechada el 16 de Marzo de 1630], Lima 1630.

[59] „[...] de excelente architectura y rico adorno", J.A. Saurdo, *Diario*..., s. 11.

[60] „[...] bien trazado y adornado", *ibidem*.

[61] „Los 4 altares que se hicieron en los 4 rincones han sido cossa muy superior; las pinturas muy excelentes, las colgaduras unas mejores que otras, escritorios, bufetes, contadores, láminas, relicarios, juguetes de plata blanca y dorada y otras mil curiosidades no tienen número", *ibidem*.

[62] *Ibidem*.

Nic zatem dziwnego, że w klasztorach franciszkańskich w Cusco (Convento de la Recoleta) i Santa Rosa de Ocopa znalazły się także przedstawienia malarskie prezentujące ikonografie japońskich męczenników. W kuzkeńskiej recolecie, na chórze kościoła zakonnego przechowywane są dwa płótna sygnowane w 1630 roku przez lokalnego artystę Lazaro Pardo Lago [il. 7][63]. Kompozycje obu obrazów są bardzo podobne. Na pierwszym z nich widnieje dziesięciu ukrzyżowanych zakonników, na drugim znalazło się męczeństwo dziewięciu franciszkanów. Na obu płótnach każda z postaci została podpisana. Zgodnie z wcześniej wskazaną zasadą kompozycyjną, delikatnie, poprzez wielkość, wyeksponowane są trzy postacie. Na pierwszym obrazie dodatkowo znajdują się czuwający nad męczeństwem i polecający umierających Bogu Święty Józef z Dzieciątkiem oraz Święty Piotr z Alcantary. Mały Jezus ubrany jest w habit franciszkański, co wskazuje na postać samego świętego Franciszka, który postrzegany był jako *Alter Christus*. Jak pisze Marek Walczak, zgodnie z jego wiedzą takie określenie świętego zostało użyte po raz pierwszy w *Actus beati Francisci et sociorum eius*, datowanym na lata 1327–1340[64], badacz wymienia także liczne publikacje traktujące o ikonografii świętego Franciszka w odniesieniu do przedstawień Chrystusa[65]. W ikonografii amerykańskiej aspekt naśladownictwa Chrystusa w odniesieniu do świętego Franciszka był bardzo popularny, dość powszechna była scena stygmatyzacji, która w bezpośredni sposób pozwala na interpretacje świętego jako *Alter Christus*[66]. Trzeba

[63] Za udostępnienie fotografii chciałabym gorąco podziękować Raúlowi Montero Quispe. Na temat autorstwa obrazów zob.: J. de Mesa, T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima 1982, s. 72. Badacze piszą o mistrzowskiej indywidualizacji twarzy poszczególnych męczenników.

[64] M. Walczak, *„Alter Christus". Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Kraków 2001, s. 9.

[65] *Ibidem*. Jako najważniejsze publikacje, autor wskazuje: S. da Campagnola, *L'Angelo del sesto sigillo e l'Alter Christus. Genesis e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII–XIV*, Roma 1971; H. van Os, *Saint Francis of Assis as a Second Christ in Early Italian Painting*, „Simiolus" 1974, t. 7, s. 115–132; A. Rave, *Christoformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce*, Worms 1984; R. Goffen, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardis Chapel*, London 1988; K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992; Ch. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

[66] D.A. Cosentino, *Las joyas...*, s. 51–53.

jednak zaznaczyć, że także męczenników w Japonii franciszkanie traktowali jako wiernych naśladowców Chrystusa.

Na drugim płótnie kuzkeńskiej recolety umieszczone zostały dwa pola z inskrypcjami. Jedna informuje o męczeństwie 24 (sic!) franciszkanów w Nagasaki, drugi napis mówi już o 23 franciszkańskich męczennikach, ale także o cudach, które wydarzyły się po ich śmierci. W piątek po zamordowaniu zakonników, ponad ukrzyżowanymi ukazały się płonące kolumny, jak się wydaje, symbole męczeństwa. Natomiast w któryś kolejny piątek, dokładnie 14 marca, na niebie ponad ich głowami pojawiła się niezliczona ilość barwnych gwiazd mówiąca o świętości pomordowanych i chwale zmarłych za wiarę. Oba te elementy możemy odnaleźć na obrazie.

Przedstawienie z klasztoru Santa Rosa de Ocopa w Peru jest najpóźniejszą realizacją tematu [il. 8], obraz można datować na koniec wieku XVIII lub, co wydaje się jeszcze bardziej prawdopodobne, na początek XIX stulecia. Na płótnie ukazany został sam moment śmierci franciszkańskich zakonników. Znów, zgodnie z powszechnie przyjętą zasadą kompozycyjną, wyeksponowane zostały trzy krzyże wyróżniające się wielkością i symetrycznym rozmieszczeniem, jednak w tle widać kolejnych męczenników. Na pierwszym planie znajduje się czterech Japończyków-oprawców. Jeden z nich tylko przygląda się wydarzeniom, dwaj kolejni przytwierdzają do krzyża następnego zakonnika, czwarty zaś przebija włócznią ciało wcześniej ukrzyżowanego franciszkanina umieszczonego w centrum obrazu. Temat obrazu wpisuje się w ikonografię okresu Wicekrólestwa, jednak zapewne dość późny czas powstania malowidła o takiej tematyce zdecydował, że nie pojawia się ono w literaturze przedmiotu.

PODSUMOWANIE

Popularność ikonografii męczenników z Japonii w sztuce i kulturze Ameryki nie powinna dziwić. Przede wszystkim, wiadomości na temat śmierci zakonników docierały najpierw do Nowej Hiszpanii, a dopiero potem na Półwysep Iberyjski. Pozy tym należy pamiętać, że na obszarze Ameryki ciągle istniały regiony, w których z mniejszą lub większą intensywnością odczuwało się zagrożenie, a śmierć męczeńska zakonników cały czas była możliwa. Przykładów można podać wiele, jak choćby męczeńską śmierć franciszkanów

z rąk Chichimeców [il. 9], którą na kartach swej kroniki ukazał Gerónimo de Mendieta, czy słynne męczeństwo nawróconych przez franciszkanów dzieci z Tlaxcali (*Niños Tlaxcaltecas*) zobrazowanych na polichromii z XVII wieku[67] w nowohiszpańskim klasztorze w Ozumbie [il. 10][68]. Także w Wicekrólestwie Peru dochodziło do konfrontacji między franciszkanami a miejscową ludnością. W klasztorze Santa Rosa de Ocopa zachowała się seria płócien ukazujących męczeńską śmierć franciszkanów w różnych regionach Amazonii[69] [il. 11]. Przedstawienia ukazujące męczeństwo franciszkanów w Japonii doskonale wpisują się także w politykę zakonu i tradycje poświecenia życia za wiarę. Nawet z terenów Wicekrólestwa Peru znamy kilka przedstawień męczeństwa zakonników w Jerozolimie, jak chociażby obraz z kościoła San Francisco w Quito czy z muzeum zakonu w Santiago de Chile[70].

Na koniec można dodać, że podobnie jak inne przedstawienia, również sceny męczeństwa były wykorzystywane jako wizualne narzędzie wspomagające procesy ewangelizacji i przykłady obrazujące nauki moralne Kościoła. Obrazy ukazujące umierających za wiarę stanowiły *exemplum* postawy prawdziwego chrześcijanina i obok przedstawień prezentujących prawdy wiary czy wizerunki świętych intensyfikowały procesy indoktrynacji religijnej. Jak wspomina Gerónimo de Mendieta, przedstawienia wizualne były narzędziem niezbędnym w pracach misyjnych:

---

[67] G. Kubler, *Arquitectura mexicana*..., s. 465. Polichromie pochodzą z XVII w., zostały jednak znacznie przemalowane w XIX stuleciu, o czym informuje nas napis na muralu. Na temat polichromii zob. także: M. Toussaint, *Pintura Colonial*..., s. 48.

[68] Jest to jeden z najbardziej znanych epizodów męczeństwa z okresu ewangelizacji. Legenda głosi, że wkrótce po podboju, w 1527 r., Axotecatl, jeden z Czterech Władców Tlaxcala, sojuszników Cortésa w pokonaniu Azteków, wysłał swoich trzech synów na naukę do franciszkańskiego klasztoru w Tlaxcala. Po powrocie do rodzinnej miejscowości młodzi mężczyźni zaczęli rozbijać bożki i wyrzucać ojcu jego poligamię oraz nadmierne spożycie alkoholu. Rozwścieczony władca pobił swojego syna Cristóbala i spalił go żywcem. Pozostali dwaj chłopcy, Antonio i Juan, uciekli, ale nadal głosili kazania i przeciwstawiali się obrazoburstwu, co spowodowało, że w niedługim czasie i ich także spotkała śmierć męczeńska.

[69] V. Muñoz-Nájar Luque, *Art, Civility, and Religion in the Amazon Margins*, rozprawa doktorska, University of California, Berkeley (USA) 2022.

[70] Zob. na ten temat fragment artykułu: E. Kubiak, *Jerozolima na ziemiach Nowego Świata – święte Miasto w sztuce Wicekrólestwa Peru*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 99.

Niektórzy posługiwali się bardzo skutecznym sposobem nauczania Indian, mając na uwadze to, że mieli oni zwyczaj malowania wszystkiego, co posiadali. I głosili nauki właśnie w ten sposób. [Misjonarze] mieli namalowane na płótnie prawdy wiary, a na innym dziesięć Przykazań Bożych, a na jeszcze innym Siedem Sakramentów i pozostałe tajemnice doktryny chrześcijańskiej. A kiedy kaznodzieja chciał nauczać o przykazaniach, zawieszano obok niego płótno z przykazaniami, aby laską z tych, które przynoszą komornicy, mógł wskazać żądaną część. I tak wyjaśniał im przykazania. I to samo zrobił, gdy chciał głosić kazanie na temat prawd wiary, wieszając płótno, na którym je namalowano. I tak cała nauka chrześcijańska została im wyłożona jasno i wyraźnie, na ich własny sposób. I nie byłoby to mało owocne, gdyby wszystkie szkoły dla chłopców dekorowano malowidłami to w ten sposób, by przedstawienia odcisnęły się to w ich pamięci od najmłodszych lat, i nie byłoby tak wielkiej niewiedzy, jak czasami wynika z braku takich [wizerunków][71].

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

ACSF, Archivo del Convento de San Francisco, Cusco, Peru

Inventario 1790 – *Nuevo índice, o inventario de los libros de esta librería del Convento grande de nuestro Seráfico Padre S.[an] Francisco, hecho por orden de los superiores, aumentado, y dispuesto en mejor forma que el antecedente, que esta en el Archivo. Año de 1790.*

[71] „Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe y en otro los diez mandamientos de Dios. y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando, la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas de los muchachos la tuvieran pintada de esta manera, para que por allí se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto.", G. de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, red. J. García Icazbalceta, Barcelona 2011 [koniec XVI w.], s. 255.

AGNP, Archivo General de la Nación, Lima, Peru

Fondo: Temporalidades, Caja 1, Lagajo 4 – *Testimonio de inventario de la biblioteca del colegio de Arequipa realizado por José Manrique Guzmán, corregidor de esa ciudad y juez de ese colegio. Inventario de la libreria del Colegio de Compania de Jesus de la ciudad de Arequipa, hecho por al General Dn. José Manrique Guzmán, corregidor de aquella ciudad, a raiz de la ocupación de aquel Colegio por los ejecutores del decreto de extrañamiento de los PP. De la dicha Compañía. Testimonio expedido en 23 de Decrs. De 1767 por Domingo Gutierrez. Test.[imonio] de la Biblioteca de Arequipa hecho por el G[on]zāl[es]. D.[on] Joseph Marrique Corregidor de dicha Ciudad*, [72f.] [23.12.1769].

AHPSEM, Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio de México y Universidad de las Américas Puebla, Cholula, Meksyk

Caja 176, Libro 1 – Caja 176, Libro 1, *Libro del registro o inventario de la librería de este Convento de Santa Barbara de Puebla de Religiosos Descalzos de N.[uestro] P.[adre] de San Francisco, 1781.*

ANCh, Archivo Nacional de Chile, Santiago de Chile, Chile

Fondo Jesuitas, Perú, Ref. 405 – *Inventarios originales de la sacristía, iglesia, librería, congregaciones, patronatos, aposentos de todos los religiosos del Colegio San Pablo*, ff. 622,1767.

BUB, Biblioteca de Universitat de Barcelona, Hiszpania

Miquel Parets, *De molts sucsesos que han sucseÿt dins Barselona y en molts altros llochs de Catalunya, dignes de memòria, en los dies y anys han sucseÿt* 1626–1660, Sygn. MS 224/225.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Acherreta Osorio Juan, Gómez de Pastrana Pedro, *Epitome de la ostentosa y sin segunda fiesta que el insigne y real convento de San Francisco de Sevilla hizo por ocho dias: a honra de los gloriosos protomartires del Iapon hijos de la primera y tercera Regla del Serafin de la Iglesia*, Sevilla 1627.

Ayllón Laines Juan, *Poema de las fiestas que hizo el Convento de S. Francisco de Iesvs De Lima, à la Canonización de los veintitrés Mártyres del Xapón, seis Religiosos y los demás Xapones familiars que les ayudauan: declarados de su Santidad por Religiosos de la Tercera Orden de nuestro Seráfico Padre S. Francisco* [...] *Por el Padre Eray Ivan de Ayllón, estudiante Teólogo de la misma Orden, y Provincia: Natural de Lima, Lima, Francisco Gómez Pastrana*, [licencia del virrey, conde de Chinchón, fechada el 16 de Marzo de 1630], Lima 1630.

Martínez Domingo, *Compendio histórico, de la apostólica provincia de San Gregorio de Philipinas, de Religiosos Menores Descalzos de N.P. San Francisco*, Madrid 1756.

Mendieta Géronimo, *Historia eclesiástica indiana*, [koniec XVI w.], oprac. J. García Icazbalceta, Barcelona 2011.

Osimo Agostino, *Storia del veintitre martiri giapponesi dell'ordine dei minorios servant dettiscalzi di S. Francesco*, Roma 1862.

Ribandeneira Marcelo, *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la Gran China, Tartaria, Cunchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon, y de los sucedidos en ellos a los religiosos descalços*, Barcelona 1601.

Ribandeneira Marcelo, *Breve relación de la vida y la muerte de los protomartires del Iapon, Religiosos profesos de la Orden de N.P. San Francisco*, Sevilla 1628.

Suardo Juan Antonio, *Diario de Lima de Juan Antonio Suardo (1629–1639)*, oprac. R. Vargas Ugarte, t. 1, Lima 1936.

OPRACOWANIA

Andressen Curtis, *Krótka historia Japonii. Od samurajów do SONY*, tłum. A. Śledzińska, Warszawa 2004.

Bailey Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773*, Toronto–Buffalo–London 2001 [1999].

Benitez Fernando, *Los primeros mexicanos*, México 1985 [1962].

Campagnola Stanislao, *L'Angelo del sesto sigillo e l'Aleter Christus. Genesis e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII–XIV*, Roma 1971.

Cañeque Alejandro, *Un imperio de mártires. Religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*, Madrid 2020.

Cosentino Delia Annunziata, *Las joyas de Zinacantepec: arte colonial en el Monasterio de San Miguel*, México 2003.

Estrada de Gerlero Elena Isabel, *Los protomártires del Japón en la hagiografía Novohispana*, [w:] *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, red. J. Solar Frost, México 2000, s. 72–91.

Fróis Luís, *Relatione della gloriosa morte di XXVI posti in croce per comandamento del re di Giappone, alli 5 di febraio 1597 de quali sei furno religiosi di san Francesco, tre della Compagnia di Giesù, et dicisette christiani giapponesi*, Roma 1599.

Frugoni Chiara, *Francesco e l'invenzione dell estimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

García García Alfonso, *El convento franciscano de Zinacantepec del siglo XVI. Historia e iconografía*, México 2011.

García Gutiérrez Fernando, *San Francisco Javier. En el Arte de España y Oriente*, Sevilla 2005.

García Gutiérrez Fernando, *Alessandro Valignano, S.J.: introducción de la cultura y el arte de occidente en Japón*, [w:] *Los jesuitas. Religión, política y educación*, red. J. Martínez Millán, H. Llorente, E. Jiménez Pablo, t. 3, Madrid 2012, s. 1471–1481.

Goffen Rona, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardis Chapel*, London 1988.

Gordon Andrew, *Nowożytna historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, tłum. I. Merklejn, Warszawa 2010.

Gruzinski Serge, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona 2007 [1999].

Gruzinski Serge, *Planète Métisse ou comment parler du métissage*, [w:] *Planète Métisse*, red. S. Gruzinski, Paris 2008, s. 16–25.

Gruzinski Serge, *Mondialisations et métissages*, [w:] *Planète Métisse*, red. S. Gruzinski, Paris 2008, s. 58–68.

Gutiérrez Hernández Monserrat, *La catedral de Cuernavaca, el mural de San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki: historia de su descubrimiento*, „Revista INAH" 2019, nr 19, s. 129–140.

Kawamura Yayoi, *Introducción al contexto histórico*, [w:] *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*, red. M.J. Zamora Calvo, Gijón 2012, s. 19–27.

Krüger Klaus, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

Kubiak Ewa, *Jerozolima na ziemiach Nowego Świata – święte Miasto w sztuce Wicekrólestwa Peru*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. Rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 90–101.

Kubiak Ewa, *Cultural metissage – the descriptive concept of hybrid phenomena on the peripheries of cultures*, „Art Inquiry. Recherches Sur les Arts" 2014, nr 16 (25), s. 147–166.

Kubler George, *Mexican Architecture of The Sixteenth Century*, New Haven 1948.

Kubler George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México 2016 [1948].

Laplantine François, Nouss Alexis, *Mestizajes. De Arcimboldo à Zombi*, Montréal 2007 [2001].

Laplantine François, Nouss Alexis, *Le Métissage. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris 2011 [1977].

Mata Santiago, *Mártires de Japón. Historia de la expansion cristiana durante los siglos XVI y XVII*, Córdoba 2023.

Mesa José, Gisbert Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima 1982.

Mínguez Víctor, Rodríguez Inmaculada, *Japan in the Spanish Empire. Circulation of Works of Art and Imagining of Cipango in Metropolitan Spain end the American Viceroyalties*, „Bulletin of Portuguese Japanese Studies" 2009, t. 18, s. 197–221.

Muñoz-Nájar Luque Verónica, *Art, Civility, and Religion in the Amazon Margins*, rozprawa doktorska, University of California, Berkeley (USA) 2022.

Ota Mishima María Elena, *Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki*, „Estudios de Asia y Africa" 1981, t.16, nr 4 (50), s. 675–696.

Rave August, *Christoformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce*, [w:] *Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft*, red. F. Werner, Worms 1984.

Ruíz Gutiérrez Ana, *El Galeón de Manila (1564–1815). Intercambios culturales*, Granada 2016.

Saucedo Zarco Carmen, *Historias de Santos Mexicanos. Desde Juan Diego y San Felipe de Jesús hasta los recién canonizados por el Papa*, México 2002.

Schenone Hector, *Iconografia del arte colonial. Los Santos*, t. 2, Buenos Aires 1992.

Sweeney Callistus, *Franciscans in Japan*, https://franciscanchapelcentertokyo.org/history-of-franciscan-friars-in-japan (dostęp: 20.01.2024).

Totman Conrad, *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009.

Toussaint Manuel, *Pintura Colonial en México*, México 1965.

Tubielewicz Jolanta, *Historia Japonii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1984.

Valladares Reguero Aurelio, *Dos justas poéticas celebradas en Andújar (1627 y 1633)*, „Boletín del Instituto de Estudios Giennenses" 1997, nr 164, s. 149–204.

Van Os Henk, *Saint Francis of Assis as a Second Christ in Early Italian Painting*, „Simiolus" 1974, t. 7, s. 115–132.

Walczak Marek, *„Alter Christus". Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Kraków 2001.

Wasilewska Joanna, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006.

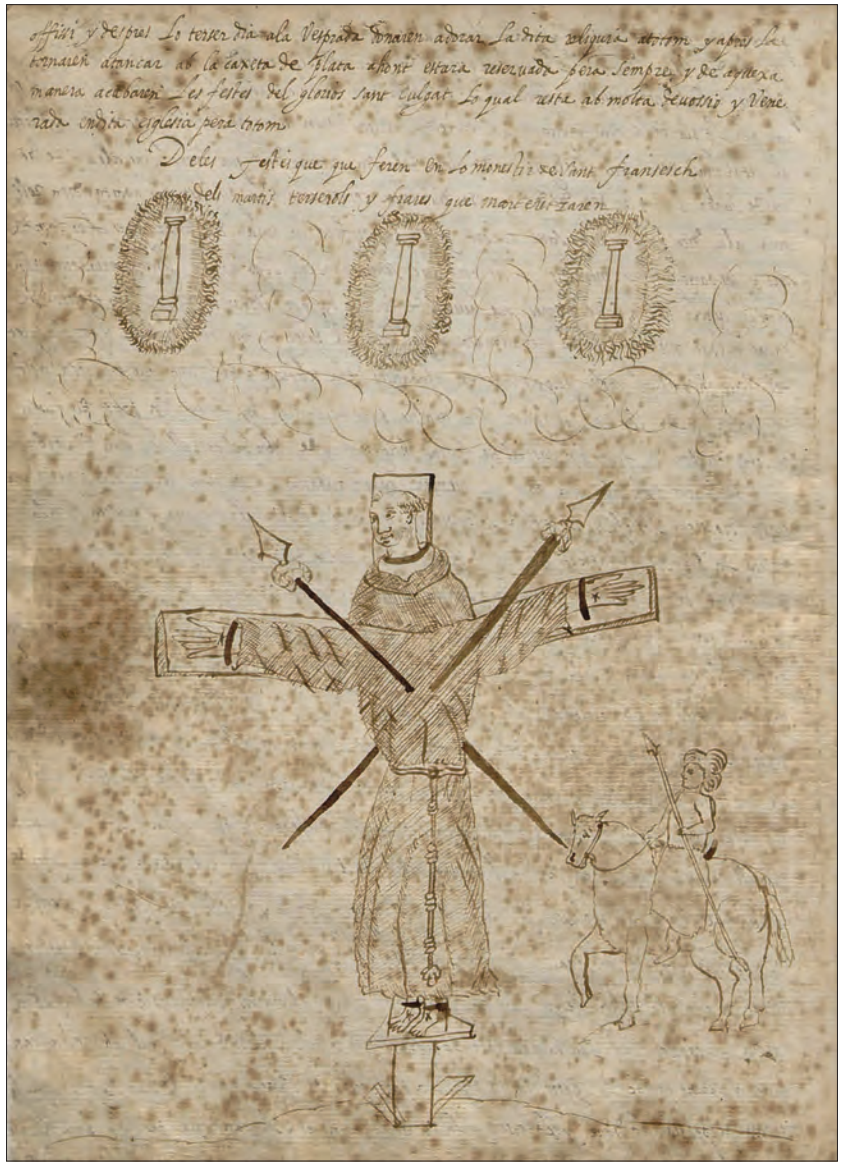
Warr Cordelia, *Stigmatics and Visual Culture in Late Medieval and Early Modern Italy*, Amsterdam 2022.

ILUSTRACJE

Callot fec.
Le Pourtraict des premier 23 Martire mis en Croix par la predicaeon de la S. foy au Giappon
soubs l'Empe. Taicosam en la Cire de Mongasachi, de lordre des Freres mineurs Obseruantin de S. Francois

1. Jacques Callot, *Męczennicy franciszkańscy w Nagasaki*, ok. 1627, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, Stany Zjednoczone

2. Francesco Maffei, *Męczennicy franciszkańscy w Nagasaki*, połowa XVII wieku, Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezzonico, Wenecja, Włochy [fot. E. Kubiak, 2024]



3. Anonim, *Męczennik franciszkański w Japonii*, rysunek [w:] Miquel Parets, *De molts sucsesos que han sucseÿt dins Barselona y en molts altros llochs de Catalunya, dignes de memòria, en los dies y anys han sucseÿt*...1626–1660, Sygn. MS 224/225, f. 13v

4. Anonim, *Męczeństwo franciszkanów w Japonii*, fragmenty, koniec XVI wieku lub początek XVII wieku, Cuarnavaca, Meksyk [fot. E. Kubiak, 2023]

5. Anonim, *Męczeństwo franciszkanów w Japonii*, fragmenty, koniec XVI wieku lub początek XVII wieku, Cuarnavaca, Meksyk [fot. E. Kubiak, 2023]

6. Anonim, *Męczeństwo franciszkanów w Japonii*, fragmenty, koniec XVI wieku lub początek XVII wieku, Zinacantepec, Meksyk [fot. E. Kubiak, 2023]

7. Lazaro Pardo Lago, *Męczeństwo franciszkanów w Japonii*, dwie wersje obrazu, 1630, Cusco, Convento de la Recoleta, Cusco, Peru [fot. Raúl Montero Quispe, 2022]

8. Anonim, *Męczeństwo franciszkanów w Japonii*, koniec XVIII wieku lub początek XIX wieku, Santa Rosa de Ocopa, Peru [fot. E. Kubiak, 2023]

9. Anonim, *Śmierć franciszkanów z rąk Chichimeców*, [w:] Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, (koniec XVI wieku) [fot. E. Kubiak, 2023]

10. Anonim, *Męczeństwo nawróconych przez franciszkanów dzieci z Tlaxcali*, XVII wiek, Ozumba, Meksyk [fot. E. Kubiak, 2023]

Delos Religiosos que murieron
flechados en el Rio de la Sal.
fr. Domingo Garcia natural de
Asturias hijo de la provincia de
Santiago fr. Joseph Cabanes hijo
de la S.ta Prov.a de Cat.a ncia el her.no
Ant.o Ju.os m.rio en es
tas mue.te 1742.

11. Anonim, *Męczeństwo franciszkanów w Amazonii w Río de Sal*, druga połowa XVIII wieku lub początek XIX wieku, Santa Rosa de Ocopa, Peru [fot. E. Kubiak, 2023]

AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0001-8488-4365

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.06

PERSPEKTYWY NA SALON ARTYŚCI ZE LWOWA A PARYŻ W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX WIEKU

STRESZCZENIE

Niemal dokładnie w połowie XIX wieku, w 1852 roku, pochodzący ze Lwowa Henryk Rodakowski zdobył medal pierwszej klasy na paryskim Salonie. Choć był to sukces bezprecedensowy, to oczywiście nie był on pierwszym wywodzącym się ze stolicy Galicji artystą, który próbował swoich sił na francuskiej scenie artystycznej. Lwowskie środowisko twórcze od początku tego stulecia przeżywało okres wzrastającej aktywności, w dużym stopniu wynikający z silniejszych kontaktów z innymi ośrodkami europejskimi. Dominujący był jednak wpływ artystycznego centrum Cesarstwa Austrii, Wiednia. Paryż był miastem stosunkowo rzadko jeszcze w tym czasie odwiedzanym przez artystów lwowskich, jednak już te pierwsze, nieliczne kontakty bywały znaczące w kwestii transferu tendencji i świadomości kierunków rozwoju współczesnego malarstwa. Celem artykułu jest zestawienie, często szczątkowych i niepełnych, informacji dotyczących związków lwowskich artystów z Francją. Obszarem rozważań będą zarówno krótkoterminowe wizyty, jak i wieloletnie pobyty, ale przede wszystkim udział w Salonach, które, tak dla tego tekstu, jak i dla europejskiego życia artystycznego, pełniły funkcję konsolidacyjną i centralizującą wszelkie wysiłki artystyczne.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka lwowska, sztuka francuska, sztuka XIX wieku, emigracja artystyczna, kontakty artystyczne, Salony Paryskie

PERSPECTIVES ON THE SALON. ARTISTS FROM LVIV IN PARIS IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

In 1852, Henryk Rodakowski, a native of Lviv, was awarded a first prize at the Paris Salon, marking a significant achievement in the history of art. This was an unprecedented success; nevertheless, he was not the pioneering artist from Lviv to attempt to make a name for himself on the French art scene. The Lviv milieu had been experiencing a period of increasing activity since the beginning of this century, largely due to stronger contacts with other European centres. However, the dominant influence was that of the artistic centre of the Austrian Empire, Vienna. Paris was a city that was still relatively rarely visited by Lviv artists at that time. Nonetheless, these initial contacts were significant in terms of the transfer of trends and the awareness of the directions of development of contemporary painting. The objective of this article is to synthesise, often residual and incomplete, information on the interactions between artists from Lviv and the artistic milieu in France. The area of consideration will be both short-term visits and long-term stays, but above all this analysis will focus on the participation of these artists in the Salons, which, both for this text and for European artistic life, had a consolidating and centralising function for all artistic efforts.

KEYWORDS: Lviv art, French art, 19th century art, artistic emigration, artistic contacts, Paris Salons

Jednym z kluczowych impulsów dla formowania się nowoczesnego życia artystycznego były publiczne wystawy sztuki, które pociągnęły za sobą ukształtowanie się świadomej i „dyskursywnej" publiczności[1], mającej odtąd, w dobie upadku wielkich mecenatów państwowych i kościelnych, decydujący wpływ na samą twórczość. Organizowane regularnie już od połowy XVIII wieku, Salony paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby odegrały w tym procesie znaczącą rolę[2], przy okazji przyczyniając się do przyznania temu miastu na kolejne stulecie pozycji nieformalnej artystycznej stolicy Europy. Także artyści wywodzący się z ziem dawnej Rzeczpospolitej, w XIX wieku intensywnie odczuwali magnetyczne

[1] W. Ray, *Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen*, „Eighteenth-Century Studies" 2004, t. 37, nr 4, s. 527–552.

[2] Szczegółową analizę mechanizmu ich funkcjonowania i wpływu na życie artystyczne zawierają publikacje: R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, s. 11–39; T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London, 1985.

przyciąganie tego ośrodka[3], zwłaszcza że, jak zauważyła Eleonora Jedlińska, dla nich „Francja często stawała się miejscem przeznaczenia, symbolem wolności duchowej i twórczej"[4]. Choć ten kuszący mit niewątpliwie obejmował swoją siłą oddziaływania także obszar Galicji Wschodniej, to jednak sytuacja we Lwowie była do pewnego stopnia specyficzna.

Lwowskie życie artystyczne pierwszej połowy XIX wieku nie należało do najbardziej ożywionych w Europie, z czego nieliczni miejscowi miłośnicy sztuki dość jednoznacznie zdawali sobie sprawę. Świadomość prowincjonalności oferty kulturalnej miasta przewija się w zapiskach pamiętnikarskich i lokalnych publikacjach publicystycznych tej epoki. Zwłaszcza w tych ostatnich powraca się do rozważań nad szansami i możliwościami ożywienia na tym polu. Wielokrotnie pojawiały się oczywiście próby aktywizacji lokalnego środowiska twórców i odbiorców sztuki, szczególnie w drugiej ćwierci stulecia, gdy zaczęto organizować zarówno publiczne zbiorowe ekspozycje dzieł sztuki, jak i niewielkie kameralne pokazy o charakterze komercyjnym. W październiku 1826 roku w prywatnym domu przy Krakowskim Przedmieściu 328 udostępniona została dla zwiedzających kolekcja obrazów zgromadzonych przez Józefa Reichana[5]. Jakkolwiek było to przedsięwzięcie prywatne, nastawione zapewne na zdobycie środków finansowych przez wdowę po malarzu[6],

[3] Współczesne badania nad udziałem Polaków w paryskim życiu artystycznym w pierwszej połowie XIX wieku rozpoczęły prace Denis Wrotnowskiej. Jej osiągnięcia na tym polu oraz późniejszy stan badań tego zagadnienia podsumowuje: E. Bobrowska, *Polska obecność artystyczna we Francji – próba oceny stanu badań*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2010, z. 1–2 (12–13), s. 175–186. Zawarte tam zestawienie warto uzupełnić m.in. o monografię Andrzeja Ryszkiewicza dotyczącą artystów polskich z kręgu Davida (A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967) czy prace Marka Zgórniaka (zwłaszcza: M. Zgórniak, *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki M. Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz *et al*., Kraków 2001, s. 439–452; M. Zgórniak, *Sztuka w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji. Życie artystyczne i problemy malarstwa religijnego*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne" 2007/2008, nr 13/14, s. 263–295. Zasadniczo wcześniejszemu okresowi (lecz uwzględniając także początek XIX wieku) poświęcona jest także publikacja: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010.

[4] E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, s. 208.

[5] „Rozmaitości" 1826, nr 43, s. 356.

[6] S. Lub. Jaszowski, *O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości" 1831, nr 11, s. 85.

stało się pierwszą prezentowaną publicznie ekspozycją sztuki w tym mieście. W kolejnych dekadach wprawdzie nieregularnie, lecz za to w dość monumentalnej skali obejmującej każdorazowo kilkaset obiektów, organizowane były we Lwowie wystawy dzieł sztuki dawnej i aktualnej. Zazwyczaj, tak jak miało to miejsce w przypadku dwóch najważniejszych tego typu wydarzeń czyli wystaw z 1837 i 1847 roku, łączyły one zamiar zaprezentowania najciekawszych obiektów sztuki powszechnej (dawnej i współczesnej) ze zbiorów prywatnych oraz prezentacji dokonań miejscowych malarzy, z celem charytatywnym, ponieważ dochód z biletów przeznaczany był dla potrzebujących. Pierwsze ambitne, ale też obarczone pewną nieśmiałością, zamiary aktywizacji życia wystawienniczego we Lwowie inspirowane były, czego dobitnie dowodzą przekazy, obserwacją podobnych wydarzeń w europejskich stolicach sztuki. Dla stolicy Galicji naturalny punkt odniesienia stanowił Wiedeń, którego codwuletnie wystawy organizowane przy tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych były właściwie każdorazowo anonsowane w lwowskiej prasie[7], jednak relacji z nich raczej nie publikowano[8] i wszystko wskazuje na to, że te wydarzenia artystyczne nie wzbudzały szerszego zainteresowania. Inaczej jednak się sprawa miała w przypadku Paryża, który nie był dla Lwowian tak dostępny jak stolica Monarchii Habsburskiej, a przy tym otoczony był nimbem światowej stolicy sztuki. Rozpalał zainteresowania kwestiami kulturalnymi i często nawet pozornie drobne doniesienia znajdywały przestrzeń publikacyjną w miejscowych gazetach. Lwowsko-paryskie kontakty artystyczne w pierwszej połowie XIX wieku nie należały do nasilonych i najczęściej miały wymiar jednokierunkowy; tym bardziej znamienne jest, że

[7] Zawiadomienia o naborze dzieł na wiedeńskie wystawy zamieszczała, będąca organem rządowym „Gazeta Lwowska": w dziale *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1834, nr 24, s. 139; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1835, nr 108, s. 650; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1836, nr 93, s. 553; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1840, nr 15, s. 87; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1842, nr 20, s. 125; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska" 1843, nr 11, s. 67.

[8] Krótkie podsumowanie będące właściwie wykazem statystyk opublikowano o wystawie z 1836 roku, nawet nie odnotowując udziału miejscowych twórców: *Wystawa sztuk pięknych w ces. aust. akademii w Wiedniu*, „Rozmaitości" 1836, nr 20, s. 159. Dłuższe omówienie wystawy z 1840 roku pojawiło się (ale dopiero trzy lata później!) na łamach „Dziennika Mód Paryskich", napisane przez Franciszka Ksawerego Jaworskiego: F.X. Jaworski, *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich" 1843, nr 15, s. 119–120, nr 16, s. 124–126.

sukcesy artystów wyjeżdżających za granicę były z zaangażowaniem śledzone, a wszelkie relacje (zwłaszcza pierwszoosobowe świadectwa) z tamtejszego życia artystycznego stanowiły kuszący materiał dla lokalnych redakcji.

W ANTYSZAMBRZE

Z racji oczywistych relacji wynikających z sytuacji geopolitycznej, galicyjscy artyści pragnący rozwijać swoje umiejętności za granicą, jako cel swoich wyjazdów wybierali przede wszystkim właśnie Wiedeń. Paryż, choć już wówczas uchodził za światową stolicę sztuki, był opcją znacznie odleglejszą, nie tylko w sensie mierzonego w kilometrach dystansu. W porównaniu do dziesiątek pochodzących z Lwowa i okolic kandydatów na artystów, którzy w 1 poł. XIX wieku uzupełniali swoją edukację w wiedeńskiej akademii lub w prywatnych pracowniach tamtejszych mistrzów, do Francji dotarła zaledwie garstka. Zresztą, o ich pobycie tam i związanych z tym działaniach artystycznych często zachowały się niestety bardzo szczątkowe przekazy. Tak było choćby w przypadku Eustachego Choińskiego (1814–1836), który według ówczesnych relacji biograficznych miał uczyć się podstaw zawodu artystycznego właśnie w Paryżu, choć trafił tam nie z powodu świadomego wyboru ścieżki kariery, lecz właściwie z życiowego przypadku. Jako syn kamerdynera Franciszka Sapiehy, Choiński od najmłodszych lat podróżował wraz z rodzicem i jego mocodawcą po Europie. We Francji miał odebrać pierwsze wykształcenie, a jego talent „już tam od nauczycieli uznany był za wielce obiecujący”[9]. Nie jest jednak pewne nie tylko u kogo, ale nawet i kiedy młodociany przyszły artysta się uczył. Zapewne było to pod koniec lat 20., gdyż według biogramów, po francuskim etapie miał przenieść się do Wiednia, gdzie od 1829 do 1831 roku był notowany jako student Akademii[10].

[9] *Eustachi* [*sic!*] *Choiński* [wspomnienie pośmiertne], „Rozmaitości” 1837, nr 46, s. 367.

[10] Archiwum Akademie der bildenden Künste, Wiedeń, *Protrokoll* [*sic!*] *der die k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. vom Jahre 1797 bis 1850*, s. 243; *Protocoll von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833. Historien-Malerei u. Zeichnung*, s. 4; *Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser*, s. 4.

Chociaż Galicji nie objęły w znacznym stopniu wydarzenia powstania listopadowego, to wśród jego uczestników szukających później schronienia we Francji były także postaci świata artystycznego przynajmniej tymczasowo związane ze środowiskiem lwowskim. Z Wielką Emigracją wiążą się wyjazdy Zygmunta Edwina Gordaszewskiego (1805–1862), Macieja Gaszyńskiego (ok. 1805-po 1868) czy Ferdynanda Chotomskiego (1797–1880). Po upadku narodowowyzwoleńczego zrywu, Gordaszewski początkowo schronił się właśnie w Galicji, gdzie poszukując źródeł utrzymania, po amatorsku zajmował się prawdopodobnie między innymi malowaniem portretowych miniatur. Tak wynika z adnotacji uczynionej przez Konstantego Słotwińskiego do zapisów w raporcie nabytków Ossolineum. Zakup trzech akwarelowych miniatur od artysty dyrektor zakładu tłumaczył nie tyle chęcią poszerzenia zbioru, lecz motywacją charytatywną – traktując to jako „wsparcie tułacza”[11]. Po tym krótkim lwowskim epizodzie Gordaszewski wyjechał do Francji, gdzie osiadł już na stałe, mieszkając najpierw w Lyonie i Melun, a ostatecznie w Paryżu[12]. Dokładnie odwrotnie miało to miejsce w przypadku Gaszyńskiego i Chotomskiego, o których wcześniejszych związkach ze Lwowem nic nie wiadomo, ale po powrocie z francuskiej emigracji obaj na dłuższy czas związali się z tym miastem: pierwszy z nich już od lat 40., drugi – dopiero w 70., po okresie swojej zawodowej i twórczej aktywności. Chotomski wprawdzie już wcześniej podejmował próby przyjazdu do Galicji, o czym świadczy list z 1848 roku kierowany prawdopodobnie do Gwalberta Pawlikowskiego z prośbą o protekcję w ubieganiu się o austriacki paszport[13]. Zamiarów tych nie udało się jednak wówczas zrealizować.

[11] Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 54 Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Dział I: Akta protokołowane, nr 15. Akta dotyczące działalności 1832, t. 1, k. 486; B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019, s. 104.

[12] *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1839*, Paryż 1839, s. 21; *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1840*, Paryż 1840, s. 26; A. Krosnowski, *Almanach historique ou Souvenir de l'Emigration Polonaise*, Paris 1847, s. 122. Na wychodźtwie poświęcił się zresztą przede wszystkim działalności literackiej, choć nie porzucił całkowicie pracy artystycznej, której dowodem jest pięć miniaturowych wizerunków członkiń rodziny generała Macieja Rybińskiego, datowane na 1841 rok, należące do zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Zob. M. Radojewski, *Miniatury portretowe XVI–XX*, [w:] *Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 28–30.

[13] Ferdynand Chotomski, List do NN, 1848, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 76: Zbiór rękopisów i archiwum Pawlikowskich, Część 2, nr 68.

Zdecydowany wzrost wyjazdów, tym razem motywowanych już głównie względami artystycznymi, nastąpił jednak dopiero w drugiej połowie lat 30., by osiągnąć szczyt w kolejnej dekadzie. W tym czasie wizytę w Paryżu spośród grona wschodniogalicyjskich artystów odbyli m.in. Florian Lunda (1824–1888), Alojzy Rejchan (1807–1860), Fryderyk Pohlmann (1805–1870), Aleksander Titz (1814–1856), Jan Tysiewicz (1814–1891), August von Medvey (1812–1870), Henryk Rodakowski (1823–1894) czy Korneli Szlegel (1819–1870). Dla części z nich był to zaledwie krótki epizod, uzupełnienie odbytych już studiów (najczęściej wiedeńskich) czy przystanek w podróży po Europie. Paryż, pomiędzy krajami niemieckimi a Anglią, miał być jedną z destynacji wyjazdu mającego na celu zapoznanie się z najnowszymi odkryciami technicznymi (silnikami pneumatycznymi i oświetleniem gazowym), na który Stanisław Skarbek wysłał Johanna Salzmanna (1807–1869), architekta i inżyniera wznoszonego wówczas gmachu teatru. W podróży tej, rozpoczętej w listopadzie 1839 roku, miał mu towarzyszyć Fryderyk Pohlmann, pochodzący z Berlina malarz teatralny zatrudniony jako dekorator i „maszynista" nowej instytucji[14]. Podróż nie należała do długich, gdyż już w marcu kolejnego roku lwowska prasa donosiła o przyjeździe do miasta Pohlmanna, który miał się zająć „wewnętrznym urządzaniem teatru"[15]. Sam fakt wysłania w podobną zagraniczną delegację osoby odpowiedzialnej za przyszłą scenografię jest znamienny i świadczy o ambitnych aspiracjach możnego mecenasa, co tym bardziej może zaskakiwać w obliczu przekazów o oszczędnej postawie Skarbka, którą naczelny plotkarz lwowskiego życia artystycznego, Stanisław Schnür-Pepłowski, określał wręcz jako skąpstwo[16].

Medvey przyjechał do stolicy Francji podobno w celach edukacyjnych (mimo, iż nie wiadomo nic o jego dołączeniu do jakiejkolwiek pracowni) w roku 1848. Ale już rok później był z powrotem we Lwowie (gdzie wziął ślub), a w następnym roku wyjechał z rodzinnego miasta ponownie – tym razem na wschód, osiadając już na stałe w Rosji, gdzie rozwijał karierę portrecisty-miniaturzysty[17]. Krótki jego pobyt w Paryżu, o którym też nie zachowały się żadne szczegółowe przekazy, zapewne był związany z aktywnością artystyczną, czego dowodem jest zachowany w Muzeum Narodowym

[14] W rubryce *Nowiny Lwowskie*, „Gazeta Lwowska" 1839, nr 135, s. 837.

[15] W rubryce *Nowiny Lwowskie*, „Gazeta Lwowska" 1840, nr 39, s. 239.

[16] S. Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Lwów 1889, s. 174.

[17] A. Hajdecki, *Der Miniaturist A. v. Medvey*, „Internationale Sammler-Zeitung" 1923, nr 13, s. 98.

w Krakowie wizerunek Laury z domu Guérin, żony Ludwika Wołowskiego, cenionego paryskiego prawnika i ekonomisty [il. 1]. We Francji przebywał także Aleksander Titz, najpierw aby uczyć się, później by nauczać innych. Według współczesnych mu doniesień prasowych i wczesnych opracowań miał być w latach 40. nauczycielem rysunku w Bordeaux, podobno nawet „z powodzeniem”[18]. Źródła jednak nie precyzują czy chodziło o zatrudnienie w jakiejś instytucji edukacyjnej, czy prywatne lekcje. Co istotne, zdobyte za granicą doświadczenie pedagogiczne wykorzystał po powrocie do Lwowa, gdzie od 1848 roku także zajmował się przede wszystkim dydaktyką. Wprowadził do nauki malarstwa nową na gruncie galicyjskim metodę, „która nie zaprawia ucznia do kopiowania martwych wzorów ale zostawiając wrodzonemu usposobieniu wszelką samodzielność stawia żywą przyrodę za wzór”[19]. To podejście, wynikające zapewne z obserwacji aktualnych zagranicznych tendencji, a innowacyjne dla prowincjonalnego Lwowa, pozbawionego instytucji zapewniających naukę sztuki na europejskim poziomie, zapewniło mu uznanie i wziętość w działalności pedagogicznej. Nie zdołał jednak ewentualnych francuskich wpływów na trwale zaszczepić wśród kolejnego pokolenia lwowskich artystów, gdyż zmarł w niespełna osiem lat od powrotu z Francji [il. 2].

Wiele z wyjazdów było jednak nie tylko znacząco dłuższych, ale również odciskających wyraźnie mocniejszy wpływ na poszukujących inspiracji artystach. Od 1837 roku mieszkał w Paryżu Alojzy Rejchan, który, choć uczęszczał do pracowni cenionego już wówczas batalisty Horacego Verneta[20], we francuskim okresie rozwijał się przede wszystkim na polu malarstwa portretowego, krystalizując charakterystyczną dla siebie i bardzo później cenioną manierę lekkich i jasnych w kolorystyce wizerunków akwarelowych [il. 3]. Natomiast w latach 40. do pracowni znanego ze swojego polonofilstwa Leona Cognieta dołączyli (obaj po pierwszych naukach pobranych w Wiedniu)

[18] „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1856, nr 130, s. 2; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 427–428; J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, kat. wyst. Galeria Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937, s. 24.

[19] *O Malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 27, s. 222.

[20] Ten dosyć zaskakujący wybór mistrza Marian Wójciak usiłuje wytłumaczyć potencjalną znajomością obu artystów, która miała być nawiązana wcześniej w Rzymie. Na potwierdzenie tej tezy, poza samą zgodnością chronologiczną pobytów we Włoszech, nie ma jednak żadnych dowodów. Por. M. Wójciak, *Alojzy Rejchan*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1959, t. 1, s. 145.

Henryk Rodakowski i Florian Lunda, a później także Franciszek Tepa (1828–1889)[21]. To w liście do tego ostatniego Wojciech Gerson, który właśnie we Francji nawiązał długoletnią przyjaźń z Tepą, podsumował korzyści płynące z pobytu w Paryżu: „w tym kraju można się dużo nauczyć – a nade wszystko jak pracować i z młodych lat korzystać, póki służą, póki najmozolniejsze studiowanie jeszcze przyjemność sprawia"[22]. Wyrażał tu odczucia zapewne nie tylko swoje, lecz całego pokolenia. Atmosferę i stosunki wewnątrz polskiej, a w dużym stopniu właściwie lwowskiej, kolonii artystycznej w Paryżu ilustruje słynna akwarela Juliusza Kossaka przedstawiająca wnętrze pracowni Rodakowskiego, w której gospodarz, autor wizualnego dokumentu oraz Leon Kapliński łączą pracę artystyczną z życiem towarzyskim [il. 4].

NA SALONACH

Obok niewątpliwych korzyści wynikających z większych możliwości artystycznego kształcenia i zyskania szerszej świadomości aktualnych tendencji europejskiego malarstwa obserwowanych na żywo w jednej z ich ówczesnych kolebek, pobyt w stolicy Francji oferował twórcom także szansę na zaistnienie na najważniejszej międzynarodowej arenie życia artystycznego, czyli paryskim Salonie. Nie dziwi więc, że wielu z galicyjskich przybyszów, podobnie jak rzesze malarzy z całego świata, zgłaszało swoje prace na słynną wystawę, która mogła stać się trampoliną do prawdziwie wielkiej kariery. Zanim w 1852 roku ten spektakularny sukces i awans z nieznanego nikomu twórcy z austriackiej prowincji do malarza dostrzeżonego przez największe autorytety francuskiej sztuki stał się udziałem Henryka Rodakowskiego[23], także inni lwowianie podejmowali to samo wyzwanie z większym lub mniejszym powodzeniem.

---

[21] M. Domański, *Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku. Franciszek Tomasz Tepa i jego krąg*, Lublin 1985, s. 117–146.

[22] List Wojciecha Gersona do Franciszka Tepy, Warszawa, d. 21 grudnia 1860. Cytat za: M. Treter, *Fragmenty korespondencji artystów polskich z Franciszkiem Tepą*, „Lamus" 1910, z. 8, s. 498.

[23] Szerzej o recepcji *Portretu generała Dembińskiego* eksponowanego na Salonie 1852 roku, zarówno we Francji, jak i w macierzystym Lwowie, [w:] A. Król, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, Kraków 1994, s. 9, 20, 47–50. Tam także podana jest wcześniejsza literatura.

O pierwszym „ziomku", który miał okazje zaprezentować swoje dzieła na słynnej paryskiej wystawie, we Lwowie chyba nawet się nie dowiedziano, choć ten musiał rodzinne miasto darzyć pewnym sentymentem, skoro przy zgłoszeniu przedstawił się jako „Pic de Leòpol" i tak też został zapisany w dokumentach z 1827 roku[24]. Przyjęto wówczas dwie jego prace, czyli litografie przedstawiające śmierć Rolanda oraz walkę centaurów z Lipitami, obie według kompozycji Michallona[25]. O nauce czy wczesnej działalności Andrzeja (posługującego się później formą imienia: Andreas) Pica w okresie lwowskim nic nie wiadomo. Pewnym jest, że do Paryża musiał przyjechać co najmniej kilka lat przed wystawą, ponieważ pierwsza z grafik wzmiankowana była (pochlebnie) w prasie francuskiej już w 1825 roku[26]. Scena z Rolandem miała zostać wykonana jako forma hołdu dla przedwcześnie zmarłego francuskiego pejzażysty Achille'a Etny Michallona (1796–1822), prawdopodobnie według obrazu zamówionego przez króla Ludwika XVIII, a wystawianego na salonie w 1819 roku[27]. W latach 20. Pic jeszcze przynajmniej kilkukrotnie wydawał w Paryżu swoje prace graficzne[28] i musiał chyba zwrócić uwagę swoimi umiejętnościami na tym polu, ponieważ otrzymał propozycję pracy w Królewskim Zakładzie Litograficznym w Madrycie. Wiosną 1829 roku, wraz z sześcioma innymi zatrudnionymi we Francji grafikami przeniósł się do Hiszpanii[29], gdzie brał udział w realizacji prestiżowych publikacji wykonanych na

[24] Registres des Salons (1795–1863), Registre des Ouvrages 1827, Archives des Muséesnationaux, p. 50, poz. 1738, 1739. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action;jsessionid=9D0674C9FF0F6E024D38044378E66554?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-64n6pfr9u-o8icyl79ogl1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true (dostęp: 24.05.2024).

[25] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistés vivans, exposés au Musée Royal des Arts*, Paris 1827, s. 196.

[26] *La Mort de Roland, Dessinée d'après le tableau de Michallon, par Pic de Léopol, figures de Weber*, „Le Corsaire" 1825, nr 871, s. 3–4.

[27] Obraz Michallona „Paysage. Mort de Roland" obecnie należy do zbiorów Luwru. Zob.: I. Compin, N. Reynaud, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, t. 1, *École française*, Paris 1972, s. 261.

[28] „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique" 1826, t. 15, nr 93, s. 980; „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique" 1828, t. 17, s. 95, 151; „Journal des artistes" 1827, s. 694.

[29] „El Correo: periódico literario y mercantile" 1829, nr 164, s. 3–4.

zamówienie dworu (grafiki z serii *Colección litográfica de los cuadros del rey de España* oraz *Coleccion de vistas de los Sitios Reales*) i ostatecznie pozostał już do końca życia, działając jako litograf specjalizujący się w widokach architektonicznych, publikowanych w albumach [il. 5] i prasie, wiążąc się już na stałe z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Według słów Manuela Ossorio y Bernarda, biografa XIX-wiecznych artystów hiszpańskich, Pic de Leopold (jak był tam znany) nigdy już nie powrócił ani do rodzinnego Lwowa, ani do Paryża[30]. Uznanie i osiągnięcia jakie niewątpliwie zdobył w kręgach najpierw francuskim, a następnie hiszpańskim, nie zostały jednak, jak się wydaje, uświadomione i docenione w rodzinnym mieście. Żadne wzmianki o jego dokonaniach nie pojawiają się ani w źródłach, ani w opracowaniach lwowskiej sztuki.

Tymczasem w Paryżu kolejni przybywający z Galicji artyści poszukiwali swojego szczęścia. W 1838 roku, spośród trzech akwarelowych portretów zgłoszonych przez Alojzego Rejchana, dwa zostały przez jury przyjęte na ekspozycję: wizerunek baronowej Lepic z synem oraz pani Orillat (podobno „słynnej z rzadkiej piękności", jak podkreślała lwowska prasa, uznając to za jedyną wartą wzmianki cechę tego dzieła)[31]. Rejchan, który w maju tegoż roku powrócił już ostatecznie do Lwowa, zapewne osobiście poinformował o tym niewątpliwie doniosłym wydarzeniu miejscowe redakcje – wówczas „Rozmaitości" opublikowały dwie notki o, jak to ujęto, „tej zasłudze", jednakże obie lakoniczne, na przedostatnich stronach wydań, drobniejszym drukiem, w dziale rozmaitości *Ze Lwowa* – między doniesieniami o nowościach wydawniczych (np. publikacji dotyczącej nowej metody warzenia piwa), przestrogami przed przegrzewaniem pokoi czy uwagami o aberracjach pogodowych (wysokie temperatury w grudniu w Anglii spowodowały m.in. zakwitnięcie krzewów róż i złożenie jaj przez makolągwę w Salisbury)[32]. Wskazuje to na przeświadczenie, że informacja o artystycznych

[30] M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883–1884, s. 371–372.

[31] Registres des Salons (1795–1863), Registre des Ouvrages 1838, Archives des Musées nationaux, p. 79, poz. 2576–2578 [jako „Reichan" bez imienia]. Za: https://francearchives.gouv.fr/en/facomponent/e6e3ab45d9554687b97725a1ddc4edc6f16b448b (dostęp: 24.05.2024). Co ciekawe, odrzuconym obiektem był pendant do drugiej z wymienionych prac – portret pana Orillat. Prac Rejchana, być może ze względu na cudzoziemskie brzmienie nazwiska, nie uwzględnia słynny wykaz opublikowany w „Sztuce", por. *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka" 1904, s. 400–415.

[32] „Rozmaitości" 1838, nr 14, s. 111; „Rozmaitości" 1838, nr 20, s. 159.

jakby nie było sukcesach zagranicznych miejscowego malarza nie znajdzie wielkiego zainteresowania wśród czytelników gazety. Skądinąd zauważyć warto, że była to prawdopodobnie pierwsza wzmianka o paryskim Salonie, jaka ukazała się na łamach lwowskiej prasy.

Jak bardzo niewiele przywiązywano do tego wydarzenia wagi, dobitnie świadczy fakt, że gdy kilka miesięcy później w tej samej gazecie przedrukowywano wyimki z listu z Paryża, pióra pewnego X.B., w którym to mowa była o wystawie, dzieła Rejchana zostały całkowicie pominięte. Autor doniesień z francuskiej stolicy (zaraz po wyrażeniu dumy, iż wśród 52 absolwentów „szkoły robienia cukru z buraków" w Fouilleuse aż 16 było Polakami) zauważał, że na tegorocznej ekspozycji sztuki znajdowały się zaledwie dwa dzieła Polaków. Wymieniał pejzaż Gustawa Łosińskiego, studiującego podówczas w Düsseldorfie, oraz kompozycję *Sąd kani przez orła* (z bajki Niemcewicza) wspomnianego już Ferdynanda Chotomskiego. Podkreślał przy tym, że druga z prac zyskała pochwalną wzmiankę w „Journal des Artistes"[33]. Ale o Rejchanie milczał, być może zmylony obco brzmiącym nazwiskiem, choć nie byłoby od rzeczy (nie wchodząc zanadto w rozważania dotyczące tożsamości narodowej artysty) uwzględnienie malarza będącego przedstawicielem już trzeciego pokolenia tej rodziny, które żyło na ziemiach polskich. Redakcja także tego braku nie sprostowała.

Tendencja do posługiwania się kluczem narodowościowym przy publikacji doniesień o paryskich wystawach dała o sobie znać jeszcze w kolejnych latach. W 1841 roku wiadomość o Salonie opublikowana w prasie lwowskiej była dość skąpa. Brzmiała w całości: „Na wystawie tegorocznej w Luwrze (w Paryżu), chwalono dwa obrazy, jeden malowany przez pannę Błeszyńskę [sic!], przedstawiający młodą dziewczynkę, drugi przez panią Domaradzkę [sic!], wyobrażający widok Łuknowa w Indyjach Wschodnich."[34] Był to oczywiście zaledwie automatyczny przedruk notki z bazy prasowych doniesień[35]. Przez większą część lat 40. ani artyści z Lwowa nie pokazywali na Salonie, ani lwowska prasa nie rozpisywała się o nim nadmiernie. Paryż pozostawał poza zasięgiem i możliwości, i zainteresowania.

[33] „Rozmaitości" 1838, nr 29, s. 231.

[34] „Rozmaitości" 1841, nr 28, s. 227.

[35] Nieco szerszy wariant tej wiadomości opublikował wcześniej polskojęzyczny paryski „Dziennik Narodowy" (1841, nr 6, s. 24); dokładnie ten sam (choć z poprawnie odmienionymi nazwiskami) nieco później ukazał się w warszawskiej „Gazecie Codziennej" (1841, nr 186, s. 4).

Kolejnym artystą, wywodzącym się ze Lwowa, który wystawiał na paryskiej wystawie był niejaki Auguste Sewski. W 1848 roku pokazał widok term nad Loarą[36]. Z dokumentacji wynika, że ten 24-letni wówczas malarz studiujący u Charlesa Renoux, urodził się we Lwowie[37]. Niestety, poza tymi skąpymi przekazami, o postaci tej zupełnie nic nie wiadomo. Być może wytłumaczeniem tajemnicy jest błędny zapis danych osobowych w dokumentach wystawy, który utrudnia jego właściwe zidentyfikowanie. Argumentem na poparcie tej teorii jest fakt, że nazwisko w takim brzmieniu nie występowało ani na terytorium współczesnej Ukrainy, skąd miał pochodzić, ani na pozostałych ziemiach dawnej Rzeczpospolitej[38]. Taka koncepcja nie zbliża jednak do odpowiedzi na pytanie kim mógł być artysta, którego krajobraz został wówczas uwzględniony w prezentacji.

Problemy z zapisem polskich nazwisk były realnym zagrożeniem, o czym najlepiej świadczy przypadek artysty wystawiającego rok później. W drukowanym katalogu autor pracy zatytułowanej *La liberte des anciens Germains*. *Victoire de Herman*. *Bataille dans la foret de Zenlobaire*, zamieszczonej pod numerem 1964, podany jest jako „Urzuynski (Antoni-Piotrus)"[39]. W rękopiśmiennym rejestrze uczestniczących w ekspozycji artystów figuruje jako „Urzynski (Antoni Puch)"[40], ale w wykazie dzieł – już jako

[36] Kompozycja, nosząca w katalogu długi tytuł: *Vue des eaux thermales de Sailles-Chateau-Morand (Loire)*, *prise du cote des anciens bains romains nouvellement restaures*, należała do doktora Desisles. Por. *Explication des ouvrages de peinture*, *sculpture*, *architecture*, *gravure et lithographie des artistes vivants*, *exposés au Musée National du Louvre le 15 mars 1848*, Paris 1848, s. 305, poz. 4143. Zob. także: *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka" 1904, s. 403.

[37] Registres des Salons (1795–1863), Registre des artistes 1848, Archives des Musées nationaux, p. 201. Za: https://francearchives.gouv.fr/en/facomponent/e27d6a45031128addadfb1e6c0964e82295afc0f (dostęp: 23.05.2024).

[38] Cyfrowe bazy Polskiego Towarzystwa Genealogicznego odnotowują zaledwie trzy przypadki pojawienia się w księgach metrykalnych tego nazwiska, co też mogło być kwestią błędnego zapisu lub odczytania dokumentu. Zob. https://geneteka.genealodzy.pl/index.php?search_lastname=sewski&search_lastname2=&from_date=&to_date=&rpp1=&bdm=&w=&op=se&lang=pol&exac=1 (dostęp: 23.05.2024).

[39] *Explication des ouvrages de peinture*, *sculpture*, *architecture*, *gravure et lithographie des artistes vivants*, *exposés au Palais des Tuileries le 15 juin 1849*, Paris 1849, s. 171. Zob. także: *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka" 1904, s. 403.

[40] Registres des Salons (1795–1863), Registre des artistes 1849, Archives des Musées nationaux, p. 219. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/recherche-consultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-61xlr5g56--1fw16volz4y1q&details=true (dostęp: 23.05.2024).

„Piotruszinski”[41]. W rzeczywistości chodzi o urodzonego we Lwowie Antoniego Piotruszyńskiego (1809–1885), który po udziale w Powstaniu Listopadowym wyemigrował do Francji, gdzie pozostał już do końca życia, uczestnicząc zresztą także w późniejszych latach w paryskich wystawach[42]. Co ciekawe, akces na ten sam salon 1849 roku zgłosiła także żona malarza – Anna z domu Fillon, której nazwisko w aktach wpisano jako „Piotruszynska”, ale nazwisko jej nauczyciela (czyli jak można się domyślać – męża) odnotowano jako „Piotrusjyuski”[43]. Żadna z trzech zaproponowanych przez nią prac nie została jednak dopuszczona.

W katalogu tegoż Salonu, zaraz obok pracy Piotruszyńskiego, bo pod numerami 1962 i 1963 zamieszczone zostały dwa dzieła jeszcze jednego artysty związanego z Lwowem: Jana (Jeana) Tysiewicza. Były to odpowiednio: obraz *Św. Piotr* oraz akwarelowy *Portret de Madame Élise T*.[44] Artysta próbował swojego szczęścia już dwa lata wcześniej, ale wówczas jego dwie akwarele zostały odrzucone przez jury. Dopiero właśnie w 1849 roku udało mu się zadebiutować i to ze znacznym sukcesem, ponieważ zaprezentowany przez niego wizerunek apostoła został ostatecznie zakupiony przez rząd francuski dla gminy Cahors[45]. Prasa lwowska z dumą cytowała fragmenty pochwalnych jego recenzji z gazet francuskich: według krytyka „L’Ordre” postać świętego miała „uderzać wielkością charakteru na pierwszy rzut oka, wzrok jego przepowiada pogodę duszy i to przekonanie wiary jakiem tchnąć musiało serce wodza apostołów”, a „Le Temps” uznał obraz za „szczęśliwy pomysł i szczęśliwy wytwór”[46]. Nie da się ukryć, że było to najbardziej dostrzeżone spośród

[41] Registres des Salons (1795–1863), Registre des ouvres 1849, Archives des Musées nationaux, p. 66. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/recherche-consultation/consultation/ir/consultationIR.action;jsessionid=1E03651A5DDF50BFF090E80FA3F1E65B?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-6i9saq5be-oebbuu8aunyy&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true (dostęp: 23.05.2024).

[42] M. Biernacka, *Piotruszyński Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 232–233.

[43] http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/artist/id/7145 (dostęp: 23.05.2024).

[44] *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 juin 1849*, Paris 1849, s. 171. Zob. także: „Sztuka” 1904, s. 403.

[45] W dziale *Doniesienia literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1850, nr 12, s. 285–286.

[46] „Gazeta Lwowska” 1850, nr 150, s. 600.

dzieł artystów związanych z Lwowem i wystawianych w Paryżu w pierwszej połowie XIX wieku. Tysiewicz pozostał na stałe we Francji pracowicie budując swoją artystyczną karierę, której najważniejszym momentem stało się paryskie wydanie *Konrada Wallenroda* i *Grażyny* Adama Mickiewicza z jego ilustracjami. Cieszyło się sporym zainteresowaniem, zwłaszcza w kręgach polonijnych, w których artysta się obracał [il. 6].

Z WIDOKIEM NA SALON

W ostatnich dniach 1846 roku lwowska prasa donosiła o powrocie do miasta po kilkuletnim wyjeździe studyjnym Kornela Szlegla[47]. Na trasie jego podróży znalazły się między innymi takie ważne ośrodki artystyczne jak Wiedeń, Monachium, Drezno, Rzym i ostatecznie Paryż. Wszędzie tam

> czystym zapałem do sztuki wiedziony [...] z sumienną wytrwałością kształcił się na wzorach sławnych mistrzów przeszłości, których pozostałe arcydzieła, zebrane w znaczniejszych stolicach Europy, z niezmordowanym zgłębiał zapałem, by odgadnąć najskrytsze tajniki tej sztuki, pojawiające się nam po tylu wiekach w cudownej swej rozmaitości, rysunku, twórczej kompozycji i kolorytu[48].

Przy okazji swojego tam pobytu Szlegel sam wprawdzie nie wystąpił na Salonie, ale refleksje z wizyty na wystawie zawarł w obszernej recenzji nadesłanej do „Dziennika Mód Paryskich"[49]. Jest to pierwsza relacja z paryskiej wystawy opublikowana w lwowskiej prasie, przy czym artysta swoje sądy krytyczne wypowiadał śmiało i bezpośrednio, bez nadmiernej uniżoności wobec sztuki francuskiej, którą skądinąd cenił. Rozpoczynając od statystyk stanowiących, że spośród ponad 4700 nadesłanych dzieł, wybrano 2412, zaznaczył od razu, że w tej ostatniej grupie nadal było wiele „wierutnych bohomazów". Wśród twórców, których utwory zdaniem jego zasługiwały na niejakie zainteresowanie wymienił Verneta, Dedreux, Winterhaltera, Bellangé'a,

[47] „Gazeta Lwowska" 1846, nr 151, s. 864–865.

[48] *Ibidem*, s. 865.

[49] K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich" 1846, nr 25, s. 196–198; nr 26, s. 206–208.

Delacroixa czy Scheffera – i tym jednak nie szczędząc złośliwych przytyków. Za największy mankament wystawy uznał jednak dotkliwy dla niego – co może zaskakiwać u malarza, który sam wyspecjalizował się w malarstwie rodzajowym – brak wartościowych dzieł należących do kategorii malarstwa historycznego:

> Zarzuci może kto: donosisz o smutnych psach, pobożnym lwie, o pijakach a nie o człowieku w wielkim czynie. Czy nie ma tam obrazów z dziejów dawnych, czy nie ma alegorii, czy nie ma kościelnych? O są i bardzo ich wiele, przeznaczone do kościołów na prowincią lub do różnych izb sądowych, ale to po większej części nie przechodzi marności[50].

Szlegel ubolewał nad mizernością motywów scen historycznych, gdy ironicznie komentował obraz Verneta ukazujący „bitwę, w której całą sławną zdobyczą był parasol marokańskiego wodza"[51] czy nadmierną pompatyczność alegorii miłości wszechstronnej pędzla Lehmana[52]. Zresztą, podobne rozczarowanie współczesnym malarstwem narracyjnym przebija także z jego pisanych w Rzymie ponad rok wcześniej listów, opublikowanych w tej samej gazecie[53]. Ostateczna alarmująca diagnoza postawiona przez artystę brzmiała: „brak myśli". Za taki stan sztuki obwiniał i sytuację społeczną i błędne, jego zdaniem, decyzje estetyczne, zakładając, że wina leży

> raczej w tem, że jedna część artystów zajęta dla dworu, druga może nie dość wykształcona sylabizuje bez zamiłowania i wiadomości w xięgach dziejów i poezji; trzecia zaś przewrotne wyobrażenia ma o umnictwie, starając się do już ubitych i przyjętych form zastosować, co przeciwnie być powinno... a co czyni sławny we Francji Ingres, gromadząc koło siebie mnóstwo pobałamuconych ludzi, których swoją szkołą nazywa[54].

[50] *Ibidem*, nr 26, s. 207.

[51] *Ibidem*, nr 25, s. 197.

[52] *Ibidem*, nr 26, s. 207.

[53] *Wyjątek z listu Kornela Szlegla malarza, pisanego z Rzymu dnia 20 grudnia 1844, do przyjaciela*, „Dziennik Mód Paryskich" 1845, nr 3, s. 21–22; *List z Rzymu Kornela Szlegla, malarza, pisany 1 czerwca 1845*, „Dziennik Mód Paryskich" 1845, nr 14, s. 109–110.

[54] K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich" 1846, nr 26 (17.12.), s. 208.

Wizja sztuki paryskiej nadesłana przez lwowskiego „wysłannika" nie tylko nie jest panegiryczna, lecz też sugeruje, że światowa stolica sztuki borykać się może do pewnego stopnia z podobnymi trudnościami, co prowincjonalne galicyjskie miasto. Czy taki przekaz mógł utrwalać mit Paryża jako artystycznej mekki rzesz artystów (w tym nikłej garstki Lwowian) czy raczej z taką wizją polemizować? Trudno dziś jednoznaczne określić, jak słowa Szlegla mogły zostać przez jego współczesnych odebrane. Podsumowują jednak ten okres, gdy Paryż widziany ze Lwowa majaczył gdzieś na horyzoncie artystycznego życia, mógł być wprawdzie tą artystyczną wyrocznią, która nieliczne wybrane dzieła dostrzega, docenia i promuje ich twórców, lecz dla większości mieszkańców miasta zdarzenia te były jedynie ciekawostką.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY PRASOWE

Archiwum Akademie der bildenden Künste, Wiedeń

Protrokoll (sic!) der die k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. vom Jahre 1797 bis 1850, s. 243;

Protocoll von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833. Historien-Malerei u. Zeichnung, s. 4;

Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser, s. 4.

Archives des Musées nationaux, Paryż

Registres des Salons (1795–1863)

Registre des Ouvrages.

Registre des artistes.

Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy

Oddział Rękopisów

Zespół (fond) 54 Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Dział I: Akta protokołowane, nr 15. Akta dotyczące działalności 1832, T. 1, k. 486.

Zespół (fond) 76: Zbiór rękopisów i archiwum Pawlikowskich, Część 2, nr 68: Ferdynand Chotomski, List do NN, 1848.

„Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique" 1826, t. XV, nr 93, s. 980.

„Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique" 1828, t. XVII, s. 95, 151.

„Dziennik Narodowy" 1841, nr 6, s. 24.

„El Correo: periódico literario y mercantile" 1829, nr 164, s. 3–4.

Eustachi [sic!] Choiński [wspomnienie pośmiertne], „Rozmaitości" 1837, nr 46, s. 367.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, *sculpture*, *gravure*, *lithographie et architecture des artistés vivans*, *exposés au Musée Royal des Arts*, Paris 1827.

Explication des ouvrages de peinture, *sculpture*, *architecture*, *gravure et lithographie des artistes vivants*, *exposés au Musée National du Louvre le 15 mars 1848*, Paris 1848.

Explication des ouvrages de peinture, *sculpture*, *architecture*, *gravure et lithographie des artistes vivants*, *exposés au Palais des Tuileries le 15 juin1849*, Paris 1849.

„Gazeta Codzienna" 1841, nr 186, s. 4.

„Gazeta Lwowska" 1834, nr 24, s. 139; 1835, nr 108, s. 650; 1836, nr 93, s. 553; 1839, nr 135, s. 837; 1840, nr 15, s. 87; 1840, nr 39, s. 239; 1842, nr 20, s. 125; 1843, nr 11, s. 67; 1846, nr 151, s. 864–865; 1850, nr 150, s. 600.

„Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1856, nr 130, s. 2.

Jaszowski Lubicz Stanisław, *O malarzach*, *którzy lub we Lwowie pracowali*, *lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości" 1831, nr 11, s. 85.

Jaworski F.X., *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich" 1843, nr 15, s. 119–120; nr 16, s. 124–126.

„Journal des artistes", 1827, s. 694.

Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1839, Paryż 1839.

Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1840, Paryż 1840.

Krosnowski A., *Almanach historique ou Souvenir de l'Emigration Polonaise*, Paris 1847.

La Mort de Roland, *Dessinée d'après le tableau de Michallon*, *par Pic de Léopol*, *figures de Weber*, „Le Corsaire" 1825, nr 871, s. 3–4.

List z Rzymu Kornela Szlegla, *malarza*, *pisany 1 czerwca 1845*, „Dziennik Mód Paryskich" 1845, nr 14, s. 109–110.

O Malarzach lwowskich, „Tygodnik Lwowski" 1850, nr 27, s. 222.

„Pamiętnik Literacki" 1850, nr 12, s. 285–286.

„Rozmaitości" 1826, nr 43, s. 356; 1838, nr 14, s. 111; „Rozmaitości" 1838, nr 20, s. 159; 1838, nr 29, s. 231; 1841, nr 28, s. 227.

K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich" 1846, nr 25, s. 196–198, nr 26, s. 206–208.

Wyjątek z listu Kornela Szlegla malarza, pisanego z Rzymu dnia 20 grudnia 1844, do przyjaciela, „Dziennik Mód Paryskich" 1845, nr 3, s. 21–22.

Wystawa sztuk pięknych w ces. aust. akademii w Wiedniu, „Rozmaitości" 1836, nr 20, s. 159.

OPRACOWANIA

Biernacka Małgorzata, *Piotruszyński Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 232–233.

Bobrowska Ewa, *Polska obecność artystyczna we Francji – próba oceny stanu badań*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2010, z. 1/2 (12/13), s. 175–186.

Compin Isabelle, Reynaud Nicole, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, t. 1, *École française*, Paris 1972.

Crow Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London 1985.

Domański Michał, *Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku. Franciszek Tomasz Tepa i jego krąg*, Lublin 1985.

Długajczyk Beata, Machnik Leszek, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.

Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010.

Güttler Jerzy, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, kat. wyst. Galeria Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937.

Hajdecki Aleksander, *Der Miniaturist A. v. Medvey*, „Internationale Sammler-Zeitung" 1923, nr 13, s. 97–98; nr 14, s. 105–106.

Jedlińska Eleonora, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.

Król Anna, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, Kraków 1994.

Ossorio y Bernard Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883–1884.

Pepłowski Stanisław, *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Lwów 1889.

Ray William, *Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen*, „Eighteenth-Century Studies" 2004, t. 37, nr 4, s. 527–552.

Radojewski Mieczysław, *Miniatury portretowe XVI–XX*, [w:] *Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.

Ryszkiewicz Andrzej, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967.

Treter Mieczysław, *Fragmenty korespondencji artystów polskich z Franciszkiem Tepą*, „Lamus" 1910, z. 8, s. 485–515.

Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867), „Sztuka" 1904, s. 400–415.

Wójciak Marian, *Alojzy Rejchan*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1959, t. 1, s. 140–152.

Wrigley Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

Zgórniak Marek, *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki M. Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz *et al*., Kraków 2001, s. 439–452.

Zgórniak Marek, *Sztuka w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji. Życie artystyczne i problemy malarstwa religijnego*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne" 2007/2008, nr 13/14, s. 263–295.

ILUSTRACJE

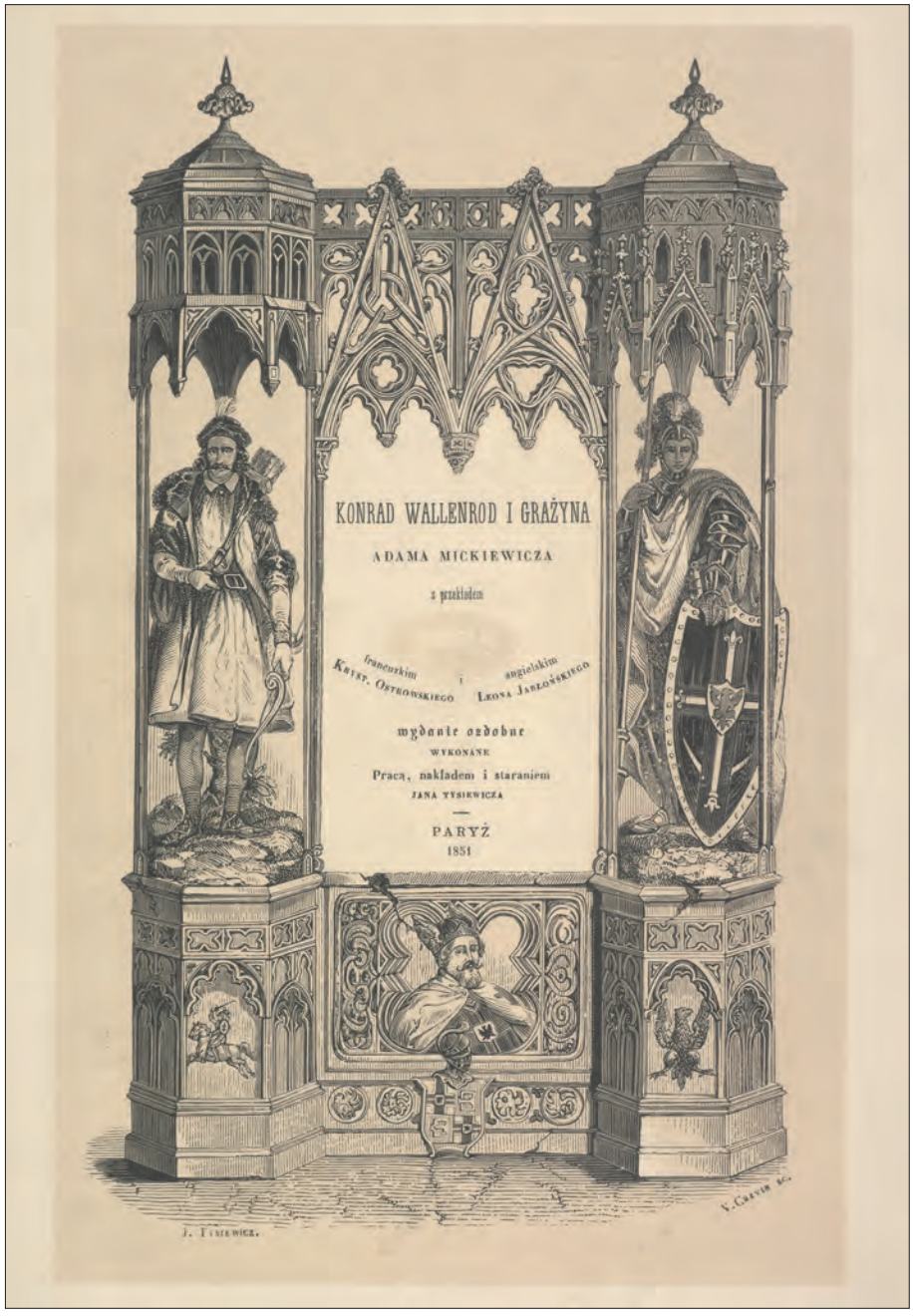
1. August von Medvey, *Laura Wołowska*, 1848, Muzeum Narodowe w Krakowie

2. Aleksander Titz, *Krajobraz z Bretanii*, ok. 1838–1848, Muzeum Narodowe w Krakowie

3. Alojzy Rejchan, *Portret Agnieszki hr. Mierowej z Mierów*, 1848, Muzeum Narodowe w Warszawie

4. Juliusz Kossak, *Pracownia Henryka Rodakowskiego w Paryżu*, 1857, Muzeum Narodowe w Warszawie

5. Andreas Pic de Leopold, *Vista interior de el Alcázar*, [w:] Manuel de Assas, *Album artístico de Toledo*, Madrid 1848, litografia, Biblioteca Nacional de España



6. Jan Tysiewicz (rys.), Victor-Joseph Chevin (ryt.), Karta tytułowa publikacji *Konrad Wallenrod i Grażyna Adama Mickiewicza*, Paryż 1851, Biblioteka Narodowa w Warszawie

DARIA RUTKOWSKA-SIUDA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0001-5120-4255

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.07

W CIENIU „WIEJSKICH KATEDR" SAKRALNA ARCHITEKTURA DREWNIANA Z OBSZARU DIECEZJI SANDOMIERSKIEJ I KIELECKIEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH

STRESZCZENIE

Na początku XIX wieku na obszarze Królestwa Polskiego przeważała architektura drewniana. Dominowała ona również w architekturze sakralnej. Niniejszy artykuł skupia się na analizie wybranych przykładów kościołów rzymskokatolickich z obszaru Diecezji Sandomierskiej i Kieleckiej. Obiekty m.in. z Dzierzgowa, Miedzierzy, Policznej, Olbierzowic, Kielc, Zborówka, pozwalają na zaobserwowanie szerokiego spektrum problemów dosięgających ten typ budownictwa: od prób ochrony, przez przekształcenia niszczące często zabytkową wartość, po całkowite zastąpienie obiektami murowanymi, w których cieniu przyszło mu odchodzić. Dla lepszego zrozumienia niektórych przemian formalnych bryły i rodzajów prowadzonych prac, przytaczane są opisy źródłowe pochodzące z dokumentacji archiwalnej oraz periodyków.

SŁOWA KLUCZOWE: drewniana architektura sakralna, ochrona zabytków, Dzierzgów, Miedzierza, Policzna, Olbierzowice

IN THE SHADOW OF 'VILLAGE CATHEDRALS'. CHURCH WOODEN ARCHITECTURE FROM THE AREA OF SANDOMIERZ AND KIELCE DIOCESES AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES, BASED ON SELECTED EXAMPLES

In the early nineteenth century wooden architecture prevailed in the area of the Kingdom of Poland. It also dominated in sacral architecture. This article focuses on the analysis of selected examples of Roman Catholic churches from the area of Sandomierz and Kielce dioceses. Objects from, inter alia, Dzierzgów, Miedzierza, Policzna, Olbierzowice, Kielce, Zborówek, allow us to observe a wide spectrum of problems affecting this type of building: from attempts to protect it by the transformation, which often deprived it of the historic value, to the complete replacement with brick buildings, in which shadow it had to pass away. To better understand some of the formal transformations of the mass and the types of work carried out, source descriptions from archival documentation and periodicals are cited.

KEYWORDS: wooden sacral architecture, protection of monuments, Dzierzgów, Miedzierza, Policzna, Olbierzowice

Możemy dziś poprzeć stwierdzenie o unikatowym charakterze architektury drewnianej naszego kraju, wnoszącej niezbywalne wartości kulturowe, estetyczne i historyczne do jego krajobrazu kulturowego[1]. Budowanie w społeczeństwie tej świadomości rozpoczęło się w XIX wieku. Drewno dominowało w zabudowie miejskiej i wiejskiej jeszcze na początku owego stulecia. Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie głównych problemów pojawiających się na przełomie XIX i XX wieku w sakralnej architekturze drewnianej obszaru Diecezji Sandomierskiej i Kieleckiej. Ich złożoność zostanie zademonstrowana na wybranych przykładach. Wiele z omawianych obiektów nie doczekało możliwości ich współczesnej inwentaryzacji lub ich obecny stan po licznych przebudowach odbiega od pierwotnego, zamazując tym samym oryginalny wydźwięk formy. Z powyższych powodów przytaczane są szerokie opisy z inwentarzy kościelnych z początku XIX wieku. Istotnym źródłem informacji o kościołach były materiały związane z prowadzonymi pracami remontowo-budowlanymi, zawarte w dokumentacji Archiwum Diecezji Sandomierskiej, Archiwum Diecezjalnym w Kiel-

[1] *Raport o stanie architektury drewnianej w Polsce*, red. A. Gajc, M. Warchoł, Warszawa 2023, s. 90, https://ksiegarnia.nid.pl/wp-content/uploads/2023/07/Raport-o-stanie-architektury-drewnianej-w-Polsce.pdf (dostęp: 5.02.2024).

cach oraz Archiwum Państwowym w Kielcach i Radomiu. Ukazują one proces zarówno od strony duchowieństwa, jak również administracji zaborczej. Licznie pojawiające się w XIX wieku publikacje i artykuły, księży jak i historyków sztuki, przyczyniły się do lepszego zrozumienia ówczesnego podejścia do architektury drewnianej[2].

Przemiany, jakie na przełomie XIX i XX wieku przechodziła sakralna architektura drewniana w diecezji sandomierskiej i kieleckiej uwarunkowane były w dużej mierze czynnikami społeczno-ekonomicznymi oraz postawą prawno-administracyjną zaborcy wobec całej instytucji Kościoła[3]. Jak zaznacza Bolesław Kumor, „do roku 1863 na odcinku rozbudowy sieci parafialnej w Królestwie Polskim panował poważny zastój"[4]. Kolejny okres rozwoju przypadł na przełom XIX i XX wieku. Wzrost ten związany był głównie z demografią obszaru, wzmożoną migracją do miast i większych ośrodków przemysłowych. Wielu parafianom zależało na bliskim położeniu kościoła – duże odległości między wsiami a kościołem (sięgające kilkunastu kilometrów) nastręczały wiele problemów z codzienną praktyką wiernych, zwłaszcza w miesiącach zimowych. Wnoszone do biskupów prośby zawierały często postulaty zmiany parafii lub stworzenia nowej w związku ze wzrostem liczby wiernych. Stymulowało to budowę kościołów parafialnych, skromniejszych obiektów filialnych i kaplic (najczęściej drewnianych) w rozwijających się osadach przemysłowych np. na terenach Samsonowa,

[2] W. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869; *idem*, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracyą kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887; J. Rokoszny, *Przewodnik po Sandomierzu z dokładnym planem miasta*, Warszawa 1908; A. Bastrzykowski, *Zabytki kościelne budownictwa drewnianego w diecezji sandomierskiej*, Kraków 1930; M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827–1862)*, Warszawa 1931. Więcej na temat piśmiennictwa duchownych zob. W. Firlej, *Piśmiennictwo księży diecezji kieleckiej i sandomierskiej w XIX wieku*, Kielce 2011. O formach ochrony zabytków na tym terenie zob. D. Rutkowska-Siuda, *Formy i metody ochrony zabytków sakralnych podejmowane przez duchowieństwo w diecezji sandomierskiej i kieleckiej od lat osiemdziesiątych XIX wieku do roku 1939*, [w:] *Inwentaryzacja zabytków w Polsce. Dzieje, metody, osiągnięcia*, red. M.F. Woźniak, Toruń 2021, s. 111–132. Opisy kościołów znajdują się w publikacji A. Adamczyk, *Kościoły drewniane w województwie kieleckim*, Kielce 1998.

[3] B. Kumor, *Ustrój i organizacja kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej 1772–1918*, Kraków 1980, s. 521–706.

[4] *Ibidem*, s. 689.

Starachowic, Skarżyska, Ostrowca, Białaczowa, Bliżyna, Chlewisk, Końskich (Sielpii), Radomia, Białogonu, Kielc[5].

Na początku XIX wieku drewniana architektura sakralna występowała na tym obszarze stosunkowo licznie. Większość kościołów pochodziła z XVIII wieku, około 25 obiektów wzniesiono w XIX wieku, w większości kaplic poświęconych św. Janowi Nepomucenowi, św. Rozalii i św. Rochowi (związanym z ochroną przed zalewami i panującą w 1 poł. XIX wieku cholerą). 13 z wyżej wymienionych kaplic miał ufundować wokół Kielc, ok. 1865 roku, ks. Józef Ćwikliński[6], m.in.: w Masłowie, Brzezinkach, Kostomłotach, Dąbrowie, Domaszowicach, Dyminach, Woli Kopcowej, Miedzianej Górze, Mójczy, Niewachlowie, Posłowicach, Sukowie i Zagórzu (obecnie w granicach Kielc). Na rzecz architektury drewnianej przemawiała szybkość budowy i taniość budulca. Wykonawcy prac remontowo-budowlanych mieli o wiele lepiej opanowany warsztat ciesielski niż murarski, co niejednokrotnie pomagało w dobrym utrzymaniu stanu obiektu. Podobnie jak w przypadku budowy świątyń murowanych, proces zatwierdzania prac budowlanych czy remontowych był trudny i czasochłonny, jednak skala koniecznych nakładów finansowych znacząco niższa – co miało szczególne znaczenie w biednych parafiach. Liczne zmiany w obszarze administracji państwowej i kościelnej były dużym utrudnieniem np. w procesie zbierania funduszy na rzecz świątyni[7]. Niejasność prawa i jego skomplikowanie oraz niechęć zaborcy

[5] *Ibidem*, s. 691, 700. Tabela nr 3 prezentuje sieć parafialną w Królestwie Polskim w 1860 r. – Diecezja Kielecka: 228 parafii, 10 filii, 17 kaplic; Diecezja Sandomierska: 197 parafii, 7 filii, 5 kaplic. Tabela nr 5 prezentuje sieć parafialną w Królestwie Polskim na początku XX w. – Diecezja Kielecka: 232 parafie, 24 filie, 128 kaplic; Diecezja Sandomierska: 205 parafii, 10 filii, 50 kaplic.

[6] Więcej na temat działalności ks. Ćwiklińskiego w artykule Leszka Dziedzica, *Ksiądz Józef Ćwikliński (1817–1894)*, „Studia Muzealno-Historyczne" 2017, t. 9, s. 166–172.

[7] Ukazem z 28 października/9 listopada 1866 r., „Dziennik Praw Królestwa Polskiego" (dalej: DPKP), t. 66, nr 216, s. 27–47; *Ukaz Najwyższy o nowych zarządach gubernialnych i powiatowych w Królestwie Polskim z 19/31 grudnia 1866 r.*, DPKP, t. 66, nr 219, s. 115–117; *Najwyżej zatwierdzona Ustawa o Zarządzie gubernialnym i powiatowym z 19/31 grudnia 1866 r.*, DPKP, t. 66, nr 219, s. 119–189; *Najwyżej zatwierdzony rozpis podziału gubernij na powiaty z 19/31 grudnia 1866 r.*, DPKP, t. 66, nr 219, s. 189–195; *Ukaz o urządzeniu Duchowieństwa świeckiego Rzymsko-Katolickiego w Królestwie Polskim z 14/26 grudnia 1865 r.*, DPKP, t. 63, nr 206, s. 369–381, art. 7; *Postanowienie o porządku znoszenia się ze Stolicą Rzymską w sprawach duchownych wyznania rzymsko-katolickiego z 12/24 lipca 1867 r.*, DPKP, t. 67, nr 225, s. 209, art. 1.

do Kościoła przekładały się na długoletnie zmagania wiernych o remonty czy budowę nowego obiektu[8].

Badania naukowe dotyczące wartości zabytkowej drewnianej architektury sakralnej omawianego obszaru przypadają dopiero na koniec XIX wieku, kiedy to dostrzeżono szybką degradację tego typu zabudowy i jej znaczenie dla historii sztuki narodowej. Gdy tacy badacze jak Stefan Szyller, Jarosław Wojciechowski czy Jan Sas-Zubrzycki analizowali i inwentaryzowali zabytki drewniane, dla wielu obiektów ratunek przychodził za późno.

Przykładem może być Kościół św. Wawrzyńca w Olbierzowicach. Jego wartość została zauważona już w latach 40. XIX wieku przez Kazimierza Stronczyńskiego w prowadzonej inwentaryzacji, co stanowiło wyjątek w badaniach[9]. W XIX wieku budowla była często remontowana, większy remont przeprowadzono w 1859 roku[10], a pod koniec lat 70. wzniesiono na nowo kruchtę od zachodu[11]. W latach 80. ponownie zaznacza się zły stan obiektu, podkreśla się również, iż jest on niewystarczający na potrzeby rozrastającej się parafii[12]. Decyzję o budowie okazalszej, murowanej świątyni podjęto już w 1898 roku. Zawiązał się komitet budowy nowego kościoła za probostwa ks. Albina Chojko. Około 1908 roku zwrócono się o projekt do Stefana Szyllera. Zapewne za jego namową, proboszcz poprosił członków

[8] Do podstawowych aktów prawnych zaliczymy: *Dekret królewski z 6/18 marca 1817 r.: Postanowienie namiestnika królewskiego z 3 stycznia 1818 r., Postanowienie królewskie z 25 grudnia/6 stycznia 1823/1824 r., Uzupełnienie przepisów oznaczaiących prawidła względem stawiania i reperacyi Kościołów*, *Postanowienie rządowe z 18/30 czerwca 1835 r., Przepisy dotyczące reparacyi kościołów filialnych w krajach znajdujących się dotyczące*, *Ukaz jego Cesarsko-Królewskiej Mości, dotyczący zarządzania budowy i reparacyi budowli kościelnych z 8/20 stycznia 1863 r.; Instrukcya o budowie, restauracyi i reparacyi Kościołów i innych zabudowań parafialnych w parafiach Rzymsko-katolickich i Greko-unickich*, *Ukaz z 20 maja/1 czerwca 1863 r., Ukaz najwyższy o kollatoryi w parafiach Rzymsko-Katolickich oraz o porządku wybierania Proboszczów Greko-Unickich i zawiadywania własnością Greko-Unickich Cerkwi z 14/26 lipca 1864*, *Ukaz z 17/30 kwietnia 1905 r.*

[9] K. Stronczyński, *Opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844–1855). Gubernia radomska*, t. 2, opr. K. Guttmejer, Warszawa 2010, s. 223.

[10] Archiwum Diecezji Sandomierskiej (dalej: ADS), Akta parafii Olbierzowice, 1859–1983–II, *Protokół Dozoru Kościelnego Parafii Olbierzowice*, *5/17 kwietnia 1859 r.*, k. 1.

[11] *Ibidem*, *Inwentarz Fundi Instructi Kościoła w Olbierzowicach*, *6/28 marca 1884 r.*, k. 91*; Protokół odbioru*, *3/15 kwietnia 1888 r.*, k. 86.

[12] *Ibidem*, *Do Dozoru Kościelnego Parafii Olbierzowice do Administratora Parafii Olbierzowice*, *16/28 kwietnia 1882 r.*, k. 82.

Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (dalej TOnZP) o wydanie opinii na temat drewnianej świątyni. W 1909 roku dokonano oględzin i inwentaryzacji kościoła[13]. Szyllerowskie rysunki przedstawiały m.in. portal boczny, wykrój okien, belkę tęczową, inskrypcję na dzwonach[14]. Stan tej budowli, według sprawozdania, był bardzo zły. Decyzje o jej rozebraniu tłumaczył Szyller na łamach „Przeglądu Technicznego" następująco:

> Wobec tak opłakanego stanu budowli, nie może być mowy o odrestaurowaniu i konserwowaniu jej, lub jej przesunięciu, wobec zamierzonej na tym miejscu budowy nowego kościoła; wobec zaś okoliczności, że stary kościół nie posiada żadnych ciekawych architektonicznych szczegółów i jedynie ze względu na materyał, z jakiego został zbudowany, jest interesującym, z konieczności musi on być rozebranym[15].

Drewniany obiekt został rozebrany 25 kwietnia 1910 roku. Już w maju założono fundamenty pod budowę nowego obiektu.

Również kościołowi pw. Wniebowzięcia NMP w Dzierzgowie przyszło w XX wieku odchodzić w cieniu nowej, okazalszej świątyni [il. 1]. Niestety nie doczekał się on rzetelnej inwentaryzacji.

Fragment inwentarza z 1839 roku przedstawia ogólną bryłę kościoła następująco:

> We wsi Dzierzgowie i tegoż nazwiska gminie w prywatnym posiadaniu będący jest plebanii kolacji prywatnej, mając Kościół parafialny pod tytułem Wniebowzięcia Matki Boskiej w pośród wsi przy gościńcu prywatnym idącym ku Szczekocinom z jednej a z drugiej ku Jędrzejowa strony stojący. Cały z drzewa rżniętego, podmurowany i naokoło tarcicami obity. Sygnowany na r.[ok] 1752. Wchód wielki od zachodu, do tegoż opatrzony dwoma drzwiami drewnianymi

[13] J. Wiśniewski, *Dekanat sandomierski*, Radom 1915, s. 112–114. Duchowny prezentuje opis dawnej świątyni, zamieszcza również fotografie jego wnętrza. Pełna fotograficzna dokumentacja TOnZP zachowana w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (dalej: IS PAN), dostępna jest na stronie: http://www.tonzp.dziedzictwowizualne.pl/szukaj?q=Olbierzowice (dostęp: 10.06.2017).

[14] IS PAN, sygn. Nr inw, 9318, 9319, 9320, 9321.

[15] Cyt. za: S. Szyller, *Kościół w Olbierzowicach*, „Przegląd Techniczny" 1909, t. 47, nr 46, s. 524. W artykule Szyllera zamieszczone zostały zdjęcia obiektu oraz rysunki detalu wnętrza zachowane w zbiorach IS PAN.

prowadzącymi do kruchty, także drewnianej, tarcicami obitej, stojącymi na zawiasach żelaznych bez zamku, które się z kruchty drągami zasuwają. Z tej zaś kruchty drzwi trzecie, którymi się wchodzi do kościoła, także jest przejście bez zamku, tylko na kłódkę zamykane, dodając, iż w[e] wszystkich trojga zasuwy żelazne i szkuble do zamykania. Oprócz tego są jeszcze dwa wchody do kościoła pomniejsze, uderz od strony południowej, do którego wchodzi się drzwiami drewnianymi na zawiasach żelaznych sterczącymi na rygiel żelazny zasuwanymi, przez kruchtę tę wchodząc do kościoła są drzwi wielkie drewniane, sterczące na zawiasach żelaznych z zamkiem francuskim wielkim, [wrzeciądzem?] i szkublem, na kładkę zamykane. Drugi zaś wchód pomniejszy od strony północnej do zakrystii, tamże dwoje drzwi, pierwsze od cmentarza drewniane na zawiasach, żelaznych, haczykami żelaznymi na szkubel z zakrystii zamykane.

Drugie drzwi na tym samym progu stojące drewniane na zawiasach żelaznych na zamek polski [z] zakrystii zamykane. Z tej samej zakrystii są drzwi do Kościoła także drewniane na zawiasach żelaznych i hakach stojące zamkiem polskim i szkublem i wrzeciądzem dla zamykania onych na kłódkę opatrzone. Tamże Kościół ozdobiony jest kopułą wpośród dachu, nad Kościołem wyprowadzoną, tak zwaną sygnaturką, blachą białą obitą, w której wierzchołku gałka miedziana, a nad nią krzyż żelazny nadpsuty, a w tej znajdzie się dzwonek. Kościół cały pokryty gontem, z wierzchu na gontach kościoła od zachodu wystawiona na sztybrze gwiazda z blachy białej, a z drugiej strony od wchodu na takimże kogut żelazny. Oprócz tego nad kruchtami jest dach w dobrym stanie.

W ścianach tego Kościoła, od południa okien znajdzie się cztery, oprawionych w ołów. Szybek w jednym po pięćdziesiąt cztery sztuk a ze strony północnej dwa, w których także po tyleż szybek w jednym. Ze strony Kościoła okien są pręty żelazne, a oprócz tych u dwóch okien z południa, a dwóch od północy ze strony światła siatki drewniane.

Stan kościoła. Co do ścian dobry i nad całym Kościołem jest podsiębitka z tarcic rżniętych, tak w kruchtach jako i zakrystii, powała jest tylko w kruchtach i nad zakrystią cały biało malowany, filary siwe a u dołu czarne. Posadzka częścią z cegły, częścią kamienna, potrzebująca znacznej reperacji. Prócz tego, że po spisaniu podawczego w roku 1822 Inwentarza był Kościół restaurowany zewnątrz i wewnątrz[16].

[16] Archiwum Diecezjalne w Kielcach (dalej: ADK), Akta Konsystorskie parafii Dzierzgów sygn. PD-10/1, *Inwentarz Fundi Instructi Kościoła, Plebanii i Parafii Dzierzgów w trakcie oddancy Administracyi X. Felixowi Lasockiemu w roku 1839 sporządzony*, k. 11v–12r.

Inwentarz z 1852 roku wspomina o pogarszającym się stanie dachu, który wymagał szybkiej naprawy, podobnie jak posadzki. Proboszcz wraz z kolatorem wnieśli do rządu prośbę o możliwość zbierania dobrowolnych składek na powyższe naprawy[17]. Doraźne remonty nie rozwiązywały jednak problemu. W latach 80. XIX wieku wyostrzył się problem ciasnoty w kościele, widoczny w szczególności podczas świąt i odpustów związanych z cudownym wizerunkiem Matki Boskiej, przywiezionym z bitwy pod Beresteczkiem w 1651 roku przez Jana Stanisława Myszkowskiego[18]. Intensywny wzrost ludności na tym obszarze stymulował tworzenie się nowych parafii, ale zachęcał również do zmiany istniejącego podziału ich granic. Odłączenie wsi Chycza od parafii dzierzgowskiej, sugerowane w 1887 roku, zagrażało planom budowy nowego obiektu. Zmniejszenie liczby wiernych należących do parafii przekładało się na obniżoną liczbę składek na budowę, o czym informowali władze diecezjalne zatroskani parafianie[19]. Dozór kościelny i parafianie podzieleni byli również jeśli chodzi o opinie – ten pierwszy chciał kościół remontować. Kolator i jednocześnie prezes Dozoru Kościelnego uważał, że „odpowiednio poprawiony i odświeżony wiek stać może [...], jest to kościół modrzewiowy z cechą starożytności i pięknych form i rozmiarów, piękniejszy od wielu murowanych w ostatnich czasach stawianych"[20]. Parafianie upierali się przy kosztowniejszym rozwiązaniu – budowie nowego, murowanego obiektu[21]. Ówczesny duszpasterz, ks. Stanisław Kamiński, popierał ich wniosek, gdyż jak sam uważał, obecny kościół „ze względu na architekturę najmniej na siebie zwraca uwagi"[22]. Kamiński opisywał szczegółowo postępującą degra-

[17] *Ibidem*, *Inwentarz Fundi Instructi Plebanii Dzierzgów w Powiecie Kieleckim Gubernii Radomskiej Dekanacie Dzierzgowskim Diecezji Kielecko-Krakowskiej położonej w roku 1852 na osobę Xiędza Józefa Gawrońskiego Teraźniejszego plebana sporządzony*, k. 230 (4r).

[18] A. Fridrich, *Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3, *Obejmujący obrazy archidyecezyi warszawskiej*, *dyecezyi płockiej*, *włocławskiej*, *kieleckiej*, *sandomierskiej*, *lubelskiej i sejneńskiej*, Kraków 1908, s. 271–275.

[19] ADK, Akta Konsystorskie parafii Dzierzgów sygn. PD-10/1, *Do Jaśnie Wielmożnego Pasterza Dyecezji Kieleckiej Włościanie Parafii Dzierzgowskiej*, *6 marca 1887 r*., k. 337.

[20] *Ibidem*, *Do Jaśnie Wielmożnego księdza Biskupa Diecezji Kieleckiej Prezes Dozoru Kościelnego*, *6 listopada 1888 r*., k. 358r.

[21] *Ibidem*, *Do Prześwietnego Konsystorza Diecezji Kieleckiej Administrator Parafii Dzierzgów 7 listopada 1888 r*., k. 347.

[22] ADK, Akta Konsystorskie, Opis kościołów dekanatu włoszczowskiego, sygn. OD-8/9, *Opis kościoła parafialnego w Dzierzgowie*, *15 października 1884 r*., s. 36.

dację budynku. Obiekt zapadał się od strony południowej. Niestabilność fundamentów wynikała z grobów rozciągających się pod całym kościołem. Jak zauważył duchowny, taka naprawa wymagała znacznych kosztów, ale przede wszystkim odpowiedniego budowniczego, potrafiącego poprowadzić prace budowlane. W guberni brakowało budowniczych, w szczególności tych wykwalifikowanych[23].

Już na początku lat 90. XIX wieku, na placu obok kościoła drewnianego, zaczęto budowę murowanej, neostylowej (łączącej elementy czerpane z romanizmu i gotyku) świątyni, według projektu Franciszka Ksawerego Kowalskiego[24] (podobnego do planów kościoła w Bolesławiu), która była wykańczana do I wojny światowej [il. 2–3]. Drewniany obiekt istniał jeszcze w 1912 roku[25].

Inaczej postąpiono z drewnianym kościołem MB Częstochowskiej (pierwotnie pw. śś. Stanisława i Anny) w Miedzierzy [il. 4]. Powstał w 1621 roku, z fundacji Stanisława Przerębskiego (Przerembskiego)[26]. Liczne darowizny na kościół w latach 40. oraz 80., składane przez robotników zatrudnionych przy wielkim piecu w Kawęczynie, górników a także właścicieli kopalni, „maskowały" problem braku przestrzeni[27]. Doceniano wartość estetyczną świątyni, pisano o niej: „budynek orjentowany, w węgieł, na planie gotyckim, o charakterze malowniczym, rozległym i poważnym"[28]. Jej wygląd znany jest dzięki zachowanym fotografiom oraz opisom autorstwa księży Aleksandra Bastrzykowskiego i Jana Wiśniewskiego. U progu nowego stulecia drewniany kościół, przestarzały w odczuciu ówczesnych użytkowników, był za szczupły jak na potrzeby wiernych. Parafia w 2 poł. XIX wieku liczyła ponad 6000 osób. W 1904 roku ks. Jan Kwiecień, w porozumieniu z wiernymi i dziedzicem Felicjanem Jankowskim, postanowił wznieść nowy, murowany obiekt sakralny. W tym samym roku poproszono o wykonanie

[23] ADK, Akta Konsystorskie parafii Dzierzgów, sygn. PD-10/1, *Do Prześwietnego Konsystorza Diecezji Kieleckiej Administrator Parafii Dzierzgów*, *9 grudnia 1888 r.*, k. 360–364.

[24] ADK, Projekt kościoła parafialnego w Dzierzgowie, sygn. M-48.

[25] ADK, Akta Konsystorskie parafii Dzierzgów, sygn. PD-10/1, Protokół 9/22 stycznia 1912 r., k. 415r.

[26] ADS, Akta parafii Miedzierza, 1859–1991–III, *Inwentarz z 1867 r.*, b.n.

[27] J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 153 i nn.

[28] Cyt. za: A. Bastrzykowski, *Zabytki kościelne*..., s. 248.

projektu architekta Jarosława Wojciechowskiego. Drewniany kościół do 1957 roku sąsiadował z obiektem murowanym, później przeniesiono go do Radkowic[29].

„Wiejskie katedry" wyrastające intensywnie na przełomie XIX i XX wieku stanowiły w większości przypadków wyrok dla swoich małych, drewnianych poprzedników. Nowe, okazałe, neostylowe obiekty były nie tylko zgodne z potrzebami wiernych, którzy nie chcieli tłoczyć się w ciasnych drewnianych kościółkach, ale również konsekwencją nieuniknionego postępu – zastępowania starych form nowymi, słabego budulca mocnym. Wyrażały one w dużej mierze też aspirację parafii, ukazywały jej kondycję i siłę jako wspólnoty wiernych/Polaków. Przykład kościoła w Policznej stanowi takie exemplum. W XV wieku notowana jest w Policznej pierwsza kaplica drewniana pw. św. Anny i św. Stanisława. Parafię utworzono w 1531 roku[30]. Drugi z kolei kościół, z drewna sosnowego „na podmurowaniu [...] w formie podłużnej z prezbiteryium"[31], „mający długości łokci 33, szerokości łokci 18"[32], pw. św. Jana Nepomucena i św. Antoniego Padewskiego wystawiony został kosztem Ewy z Szaniawskich Suchodolskiej ok. 1740 roku. Jak podaje inwentarz z 1818 roku, kościół po restauracji w 1812 roku „w dobrym jest stanie"[33] i spełnia wszystkie potrzeby małej parafii. Inwentarz z 1823 roku podaje następujący opis kościoła:

---

[29] Aktualne zdjęcia na stronie: https://zabytek.pl/pl/obiekty/radkowice-kosciol-par-pw-matki-boskiej-czestochowskiej (dostęp: 5.02.2024).

[30] ADS, Akta parafii Policzna, 1810–1843–I, *Spis Stanu Kościoła i Budowli Plebańskich we wsi Policzny Exystuiących Stosownie do zalecenia Wgo Imię Xiędza Dziekana Dekanatu Zwoleńskiego w Dniu 1 Października 1818 r. N859 podanego sporządzany*, b.n. Poświęcenie kościoła odbyło się 26 czerwca 1531 r., fundatorem był Jerzy Białoczewski.

[31] *Ibidem*, *Spis Stanu Kościoła i Budowli Plebańskich we wsi Policzny Exystuiących Stosownie do zalecenia Wgo Imię Xiędza Dziekana Dekanatu Zwoleńskiego w Dniu 1 Października 1818 r. N859 podanego sporządzany*, b.n. Za fundatorkę podaje Ewę Liśniewską. Parafia liczyła w 1818 r. 970 wiernych i wg *Spisu*. „Budowla Kościelna z długości i objętości swojej nie tylko dostateczna jest i wygodna".

[32] ADS, Akta parafii Policzna, 1846–1983–II, *Spis funduszów Kościoła Parafialnego w wsi Policzny 23 października 1819 r.*, b.n. Liczba wiernych w parafii zmniejszyła się do 869 osób.

[33] ADS, Akta parafii Policzna, 1810–1843–I, *Spis Stanu Kościoła i Budowli Plebańskich we wsi Policzny Exystuiących Stosownie do zalecenia Wgo Imię Xiędza Dziekana Dekanatu Zwoleńskiego w Dniu 1 Października 1818 r. N859 podanego sporządzany*, b.n.

Pod tytułem św. Anny i św. Stanisława wystawiony z drzewa, gontem pokryty, jak Kościół sam w ścianach jak i dach na nim przez starość nadwyrężone, [...] na wierzchu tego kościoła jest wieżyczka mała, drewniana, w której jest dzwonek nazywający się sygnaturka. Na tej wieżyczce jest krzyż żelazny. I ten kościół lubo już cokolwiek naprawiony kosztem J.W. kolatora, jeszcze za tegoż nakładem ma być naokoło tarcicami obity. W tym kościele jest okien sześć mających szyby sześciokątne w ołtarzu oprawne, na lewej ręce Wielkiego Ołtarza jest zakrystia, także drewniana mająca jedno okno podobne do kościelnych, czterema prętami żelaznymi obwarowane. Do tej zakrystii są drzwi pojedyncze, z trzema zawiasami i tyleż hakami, zamkiem wrzeciądzem [...]. Wewnątrz też jest szafa z czterema szufladami, w których są kotwa żelazne do wyciągania.

Przy wyjściu pryncypialnym do Kościoła znajdzie się przysionek drewniany, nowo przez J.W. kolatora postawiony, z którego jest wejście do Kościoła podwójnymi drzwiami, z sześcioma zawiasami, hakami zaopatrzone. Te drzwi z Kościoła zasuwają się drągiem drewnianym przez dwie kony żelazne. Drugie drzwi są do Kościoła z boku [...] na trzech hakach tyluż zawiasach z wrzeciądzem zamkiem i antabą żelaznemi. Powiment tego Kościoła jest częścią z kamienia ciosowego, częścią z cegły. Pod tym powimentem są dwa groby, drewnianymi grobowcami przykryte[34].

Doniesienia mówiące o złym stanie budowli kościelnej pochodzą z 1849 roku: „zaczynając od Kościoła wszystkie budynki upadkiem grożą i jeżeli w krótkim czasie odrestaurowane nie będą, w kościele może być wypadek nieszczęśliwy zabicia ludzi przez odpadnięcie bardzo słabej podsiębitki a nawet całego sufitu"[35] W zachowanej korespondencji z ADwS ujawnia się konflikt między duchownym a dziedzicem Policznej, Malachiaszem Boguckim, który nie chce partycypować w restauracji kościoła[36]. Spór ustaje dopiero po przybyciu nowego proboszcza ks. Antoniego Ambrożka. Nowy proboszcz okazał się dobrym i zaradnym administratorem parafii, szybko podjął się

[34] ADS, Akta parafii Policzna, 1846–1983–II, *Inwentarz Kościoła Polickiego 20 Listopada 1823 r*., b.n. Ksiądz poinformował kolatora, że jeżeli nie podejmie kroków zmierzających do naprawy kościoła, będzie on zamknięty, a parafia przeniesiona.

[35] *Ibidem*, *List do Prześwietnego Konsystorza Jeneralnego Dziecezyi Sandomierskiej N729*, *5 czerwca 1849 r*., b.n.

[36] J. Wiśniewski, *Dekanat kozienicki*, Radom 1913, s. 101–104.

remontu kościoła[37]. Przy dużym wkładzie pracy i środków finansowych parafian oraz dziedzica, kościół był restaurowany w latach 1861–1862[38]. Tak o poczynionych pracach donoszono w 1879 roku:

> Kościół chociaż drewniany i stary, ale w bardzo dobrym stanie utrzymany. Przed przybyciem ks. Ambrożka do Policznej t.j. przed rokiem 1856, Kościół ten chylił się już do upadku. Był bez podłogi, w którym gdzieniegdzie tylko szczątki wytartej znajdowały się cegły, świadcząc z dawnej takiej posadzce. Więcej teraz tumanu kurzu same z siebie i pozostałych części ziemi nie przykrytej dając przy każdym klękaniu i podnoszeniu się ludu w Kościele jak wygody i pogodności dla parafian, tę to więc cegłą teraźniejszy proboszcz ks. Ambrożek zastąpił obecnie w 1861 roku dobra i trwałą z desek dwucalowych podłogą. Ściany kościoła popaczone i powyginane na wszystkie strony skutkiem pognicia przyciesi, silnymi balami na zewnątrz i wewnątrz ściągniętymi śrubami wyprostował. Przejście nowe podciągnął. Osłabiony sufit również przez przyśrubowanie go za pomocą bali do belek wyprostował i wzmocnił. Pułap nad podsiębitką zupełnie nowy z desek na feder złożył. Dach dubeltowym gontem pobił. A tym sposobem całą budowę, chylącego się już do upadku Kościoła wzmocnił i znakomicie utrwalił, czym wszystkim wiele zachęcił parafian swoich do ofiar dobrowolnych na inne jeszcze potrzeby i ozdoby Kościoła. Zaraz też potem cały Kościół nazewnątrz oszalował tarcicami. Zakrystię nową przystawił, dawniejszą zbyt szczupłą, z drugiej strony prezbiterium na skarbiec przeznaczając. Przed wielkim ołtarzem dał posadzkę z ciosowego kamienia. Gradusy nowe do wszystkich ołtarzy. Ołtarze zupełnie odrestaurował i olejno na pozłocony kolor odmalował. [...] W Kościele wcale nie było chóru muzycznego ani organu,

[37] ADS, Wizytacje dziekańskie 1858, *Akta wizyty Kościoła Parafialnego w Policzny*, *4 czerwca 1858*, k. 383. Kościół potrzebował licznych napraw, które wymieniał wizytator następująco: „zewnątrz potrzebuje reparacji, obicia deskami a przynajmniej z jednej strony od strony południowej która jest spróchniała i w bardzo złym stanie, wewnątrz potrzebuje cały kościół sufitu, reparacji chóru".

[38] *Rocznik Diecezji Radomskiej*, red. M. Fituch, P. Stefański, Radom 2007, s. 101; ADwS, Akta parafii Policzna, 1846–1983–II, *Protokół Wizyty Dziekańskiej 16 października 1879 r*., b.n. Protokół dokładnie wskazuje szereg napraw przy kościele parafialnym w Policznej poczynionych przez ks. A. Ambrożka. Podkreśla się również duży wkład finansowy parafian w remont świątyni. Donosi o podjętej w roku 1889 r. budowie nowego kościoła, jak również potwierdza datę 1861–1862 restauracji z dobrowolnych składek parafian starego obiektu. *Ibidem*, *Protokół oddania inwentarza fundi instructi 12 sierpnia 1890 r*., b.n.

ks. Ambrożek nowy zbudował [...]. Koło kościoła nie było żadnego ogrodzenia więc ks. Ambrożek zupełnie nowe ze sztachet w dębowe słupy zaprowadził[39].

Po zakupie w 1884 roku dóbr Policzna przez hr. Marię z Tyzenhauzów Przeździecką dla swojego wnuka Stefana Przeździeckiego, powstała idea wymurowania nowego okazałego kościoła[40]. Obiekt stanął na gruncie ofiarowanym przez dziedziczkę, niedaleko nowo wybudowanego przez nią pałacu[41]. Oba budynki zostały usytuowane na jednej osi. Jak wynika z korespondencji, hr. Przeździecki nie chciał się zgodzić na wybudowanie plebanii w miejscu sugerowanym przez duchownych, gdyż zniekształcałaby ona oś widokową powstałą między fundacjami rodowymi. „Hr Przeździecki tylko wybraną przez siebie miejscowość na postawienie plebanii przeznacza, utrzymuje on bowiem że [...] Od strony wschodniej zasłoni kościół i perspektywę z pałacu"[42]. Wpisywał się tym samym w dawną szlachecką tradycję fundacji założeń urbanistycznych w dobrach rodowych. Nowy kościół pw. śś. Stefana, Antoniego Padewskiego i Jana Nepomucena w Policznej powstał w latach 1889–1894 [il. 5]. Projektantem i kierownikiem prac przy obiekcie był Georg (Jerzy) Werner. Kościołem zainteresowała się prasa, już w 1894 roku donosiła o nim „Gazeta Radomska"[43].

---

[39] ADS, Akta parafii Policzna, 1846–1983–II, Protokół Wizyty Dziekańskiej, 16 października 1879 r., b.n.

[40] L.D., *Maria z Tyzenhauzów hr. Aleksandrowa Przeździecka*, „Czas" 1890, nr 138, s. 1; L.D., *Maria z Tyzenhauzów hr. Aleksandrowa Przeździecka*, „Czas" 1890, nr 139, s. 1. Zob. też *Z okolicy*, *Z kozienickiego*, „Gazeta Radomska" 1888, nr 89, s. 3: „[...] hrabina Przeździecka, obecna właścicielka Policzny, ma zamiar wznieść we włości swojej świątynię wspaniałą".

[41] ADS, Akta parafii Policzna, 1846–1983–II, *List do Prześwietnego Kosystorza Jeneralnego Dzecezyi Sandomierskiej z 31 marca 1892 r. N599*, b.n.: „Kościół nowy powstaje na gruncie dworu Policzna w odległości prawie ćwierć wiorsty od starego Kościoła. Przy nowym Kościele w roku bieżącym ma się rozpocząć budowa nowej plebanii dla miejscowego proboszcza". *Ibidem*, *Plan Miejscowości wsi Policzna,z wykazaniem nowo budującego się Kościoła i gruntów włościańskich*, *projektowanych do zamianyz plebańskiemi*, *– i*, *utworzenie nowej drogi*, *– od nowego kościoła na cmentarz grzebalny*, b.n.

[42] *Ibidem*, *Do Jeneralnego Prześwietnego Konsystorza Sandomierskiej Diecezji proboszcz parafii Sieciechów Rapport N662*, b.n.

[43] *Z okolicy*, *Z kozienickiego*..., s. 3.

Wiele świątyń drewnianych przestawało istnieć w wyniku pożarów. Kościół pw. Marii Magdaleny w Koszycach jest przykładem obiektu zakupionego przez parafian po pożarze w 1790 roku. Z dobrowolnych składek nabyli oni drewnianą świątynię ze wsi Rudka. Obiekt przewieziono, złożono na nowo, dostawiając go do istniejącej drewnianej dzwonnicy. Kościół był jednonawowy z wąskim prezbiterium z obszerną kruchtą i zakrystią. W trakcie pożaru miasta w 1880 roku uległ zniszczeniu. Mieszkańcy zdecydowali się odbudować świątynię w trwalszym materiale. W 1881 roku wystawiono kościół murowany według projektu Władysława Pietrzykowskiego[44].

Kościoły drewniane uległy również daleko idącym przebudowom. Znacząco łatwiejsze było pozyskanie zgody od zaborcy na rozbudowę istniejącej świątyni niż wystawienie nowej. Do jednych z najstarszych zabytków architektury drewnianej na omawianym obszarze należy kościół św. Idziego w Zborówku [il. 6]. W pismach XIX i XX wieku, jak i w dokumentach kościelnych[45] powielano pochodzącą z wizytacji Franciszka Lochmana z 1699 roku informację określającą jako fundatora kościoła Władysława Hermana i podającą datę erekcji na 1085 rok[46]. Kościół w niezmienionej od 1459 roku formie dotrwał do 2 poł. XIX wieku. Był kilkukrotnie remontowany w 1 poł. XIX wieku. W APwK znajdują się dwa plany kościoła w Zborówku. Pierwszy, schematyczny znajduje się w dokumentacji Dyrekcji Ubezpieczeń i pochodzi z 1845 roku[47]. Drugi to plan z 1869 roku[48], który mógł zostać sporządzony na potrzeby remontu przeprowadzonego przez księdza Waleriana Bienieckiego, odnawiającego kościół w 1878 roku[49]. Po tych pracach, jak podkreślał

[44] Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej: APK), Rząd Gubernialny Radomski, Wydział Administracji, sygn. 5889; A. Adamczyk, *Kościoły drewniane w województwie kieleckim*, Kielce 1998, s. 225–226.

[45] ADK, Akta Konsystorskie parafii Zborówek, 1797–1937, sygn. PZ-4/1, *Инвеитарная опись костельнаго имущества прихода Зборувекъ 1902 г.*, k. 144 r.

[46] Tę samą informację podaje również J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskiem, skalbmierskiem i wiślickiem*, Marjówka 1927, s. 326. Podobne przypuszczenia związane z fundacją kościoła w Zborówku podają S. Pytko, J. Banasik, *Władysław Herman fundatorem kościoła na ziemi pacanowskiej*, „Notatki Płockie" 1999, t. 44, nr 4 (181), s. 6; S. Pytko, *Kościół w Zborówku – parafia świętych Idziego i Mikołaja*, Kraków–Radom 1999, s. 72.

[47] APK, Dyrekcja Ubezpieczeń, zespół 17, sygn. 1601, Zborówek, *Wykaz ubezpieczenia wsi Zborówek w Gubernii Radomskiej*, *Plan odręczny budowli*, *1845 r.*, s. 66.

[48] APK, Rząd Gubernialny Kielecki, zespół 31, sygn. 17676, *Plan kościoła w Zborówku*, *1869 r.*, k. 1.

[49] ADK, sygn. OD-5/34, *Protokół Wizyty Dekanatu Stopnickiego w r. 1880*, k. 415 (10).

„Przegląd Katolicki", starożytny obiekt „świeci sukienką odnowy"[50]. Na początku XX wieku plany powiększenia świątyni zlecono budowniczemu kieleckiemu, Stanisławowi Szpakowskiemu. Pierwotny plan zakładał całkowite zniszczenie drewnianego zabytku, na którego miejscu miał stanąć nowy, murowany obiekt. W wyniku złej sytuacji materialnej parafii, w 1908 roku podjęto decyzję o pozostawieniu części starego kościoła, pełniącego od tego momentu funkcję prezbiterium. W konsekwencji prowadzonych prac zlikwidowano elewację zachodnią wraz z kruchtami od zachodu i południa. W 1913 roku Julian Lisiecki członek TOnZP przedstawiał kościół następująco:

> Kościół jest orientowany dług. 16 szer. 7,5 kiedyś przedstawiał się inaczej, niż go zastała delegacja. Ma on już frontową ścianę zburzoną razem z kruchtą, której odrzwia dębowe z bali jak w kamieniu obrabiane leża na zboczu góry, i mają być użyte na altanę dla księdza. Drzwi wejściowych nie znaleźliśmy. W zamian ściany frontowej widnieje nowy ceglany, romański kościół, a stary służy mu za prezbiterium. Sytuacyjny plan wskazuje położenie starego kościółka, przyczem odstępy od zbocza góry są minimalne, a plac przed frontem jest znaczny. Z zewnątrz zestawienie tych 2 kościołów jest gorsze niż zewnątrz. Wnętrze kościółka na tle surowych bezdusznych ścian nowych jest bardzo miłą niespodzianką. Ściany obito wewnątrz deskami i zasłonięto polichromie widoczne w 2 miejscach, w formie ornamentacji roślinnej/ Przekrój kościoła identyczny jest z przekrojem kościoła w Racławicach i Gidlach[51].

Nieliczne z drewnianych świątyń przetrwały do naszych czasów – chociaż na przestrzeni XIX wieku ich stan nie przedstawiał się pozytywnie, to wytrwałość wiernych, ich przywiązanie do danego obiektu pozwoliły na jego ochronę. Kościół filialny pw. św. Stanisława w Chotelku jest jedynym zachowanym do dnia dzisiejszego przykładem kościoła drewnianego z XVI wieku z obszaru diecezji kieleckiej[52] [il. 7]. Inwentarz z 1823 roku opisuje kościół następująco:

---

[50] A.K., *Z dekanatu sandomierskiego*, „Przegląd Katolicki" 1881, R. 19, nr 27, s. 446.

[51] IS PAN, Teczki TOnZP, sygn. 248, Zborówek, gub. kielecka, pow. stopnicki, *Julian Lisiecki*, s. 1–2. W teczce znajdują się dwa dokumenty: jeden z opisem obiektu – z rysunkiem sytuacyjnym pobieżnym, nr inw. 9151a, drugi posiada dwie kartki ze spisanymi inskrypcjami z dzwonów. W zborach fotograficznych TOnZP znajduje się ok. 20 zdjęć tego obiektu z początku XX w. Por. http://www.tonzp.dziedzictwowizualne.pl (dostęp: 12.05.2017).

[52] Szerszy opis i aktualne zdjęcia znajdują się na stronie https://zabytek.pl/pl/obiekty/chotelek-kosciol-fil-pw-sw-stanislawa-biskupa (dostęp: 5.02.2024).

> Z drzewa modrzewiowego zbudowany przez fundatorów J.W. Wita Biskupa Płockiego w r.[oku] 1440, teraz gontami obity, konsekrowany przez J.W. Ks. Dominika Małachowskiego Biskupa Lacedońskiego, Sufragana Krak:[owskiego] w r.[oku] 1541. Pobity dachem potrzebującym znacznej reperacji, w którego środku wieża mała, zdezelowana, i w tej podłoga w Kościółku kamienna. Wchód do przysionka z drzwiami drewnianymi na zawiasach z wrzeciądzem i szkublem w których braknie hak żaden bez zamknięcia. Cały ten przysionek drewniany, gontami pobity, potrzebuje znacznej reperacji w dachu. W przysionku kropielnica kamienna. Wchodząc do kościoła drzwi drewniane na trzech zawiasach i hakach z wrzeciądzem i szkublem do zamykania na kłódkę. W tym Kościółku jest ołtarzyk z obrazem św. Stanisława Biskupa Krakow:[skiego] i męczennika. Obraz sam na płótnie malowany, na którym obrazek św. Tekli. Drugi ołtarz na boku gdzie w miejscu mensy [szafa?] z czteroma szufladami na aparaty kościelne. W tym ołtarzu obraz P.[ana] Jezusa na płótnie olejno malowany, na tym obrazie dwa serca mosiężne. Przy ołtarzu św. Stanisława ambona mała drewniana, chór drewniany, mały bez pozytywu.
>
> Zakrystia
>
> Tej nie masz, na mensie tylko drewnianej za ołtarzem św. Stanisława jest miejsce służące do ubierania się kapłana. W całym na koniec kościele jest okien 4, z których jedno w ołów oprawione[53]

„Tygodnik Ilustrowany" w 1881 roku opisywał, że „Kościół w Chotelku stosunkowo nieznacznym nakładem możnaby jeszcze podtrzymać, ku wygodzie miejscowych mieszkańców i dla zachowania od zagłady rzadkiego dziś zabytku dawnego budownictwa drzewnego. Brak tylko potem inicjatywy i dobrej woli"[54]. Dwa lata później podjęto się remontu obiektu. Kolejne prace prowadzone były przy nim już w XX i XXI wieku[55].

W 2 poł. XIX wieku w mniejszych miejscowościach i osadach przemysłowych stawiano drewniane kaplice. Takim przykładem może być kaplica na Dąbrowie w Kielcach [il. 8]. Podobnie, jak obiekty w Zagórze (powiększony

[53] ADK, Akta konsystorskie parafii Chotel Zielony, sygn. PC-10/1a, b, *Inwentarz Fundi Instructi kościoła i prebendy w Chotlu Zielonym*, *18 czerwca 1823 r.*, k. 163r.

[54] *Kościółek prebendalny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 90, s. 48.

[55] Kościół filialny pw. św. Stanisława, opr. Nina Glińska, https://zabytek.pl/pl/obiekty/chotelek-kosciol-fil-pw-sw-stanislawa-biskupa (dostęp: 3.02.2024). Na stronie znajdują się również zdjęcia obiektu.

w latach 80. XX wieku) i Woli Kopcowej, powstała z fundacji, a bardziej z inicjatywy ks. Ćwiklińskiego[56]. Wzniesiona została w konstrukcji zrębowej, jest orientowana, jednonawowa. Przy prezbiterium, od południa, znajduje się kwadratowa zakrystia, od zachodu zaś prostokątna kruchta. Z zewnątrz ściany szalowane są pionowo deską. Sygnaturkę z cebulastym hełmem pokryto blachą. W latach 80. XX wieku obok kaplicy wybudowano murowany kościół NMP Matki Kościoła i od tego czasu drewniany obiekt jest rzadko używany[57].

Przytoczone powyżej przykłady pokazują zróżnicowane problemy dotyczące drewnianej architektury sakralnej na przełomie XIX i XX wieku. Stosunkowo duża grupa obiektów przetrwała do naszych czasów, co wynika głównie z pełnionej przez nie funkcji. Największym zagrożeniem dla świątyń w XIX wieku była budowa większych, murowanych obiektów, wymuszona wzrostem liczby wiernych. Powszechne lekceważenie, czy raczej ujmowanie wartości estetycznych drewnianym kościołom zaczęło ustępować dopiero pod koniec XIX wieku, ale w wielu przypadkach było już za późno na ich ochronę. Ze względu na status sakralny obiektów, decyzja o ich zburzeniu potrzebowała jednak pewnego uzasadnienia. Czasem jej brak lub poczucie, że świętości nie należy niszczyć powodował, że pozostawiano obiekty, którym w XX wieku udało się doczekać ochrony.

[56] „Przy tem oświadczyć widzę potrzebę, że w początkach mego kapłaństwa i później, zanim zacząłem się zajmować restauracyą kościoła, cmentarzy i ich uporządkowaniem oraz budowaniem kaplic po wsiach, jakich za mnie stanęło 13 nowych, a w budowaniu których miałem na celu i pożytek duchowny ludu prostego [...]. Ks. J. Ćwikliński „*Sprawozdanie z moich zajęć i czynności, które spełniałem z całem poświęceniem, obok obowiązków parafialnych, dla dobra i ozdoby kościołów oraz kaplic po wsiach nowo zbudowanych*", oprac. K. Myśliński, „Studia Muzealno-Historyczne" 2017, t. 9, s. 165.

[57] A. Adamczyk, *Kościoły drewniane*..., s. 82.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum Diecezjalne w Kielcach

Akta konsystorskie, Opis kościołów dekanatu włoszczowskiego, sygn. OD-8/9.

Akta konsystorskie parafii Chotel Zielony, sygn. PC-10/1a, b.

Akta konsystorskie parafii Dzierzgów, sygn. PD-10/1.

Akta konsystorskie parafii Zborówek, 1797–1937, sygn. PZ-4/1.

Opis kościołów, sygn. OD-5/34.

Projekt kościoła parafialnego w Dzierzgowie, sygn. M-48.

Archiwum Diecezji Sandomierskiej

Akta parafii Olbierzowice, 1859–1983–II.

Akta parafii Policzna, 1810–1843–I.

Akta parafii Policzna, 1846–1983–II.

Wizytacje dziekańskie 1858.

Archiwum Państwowe w Kielcach

Dyrekcja Ubezpieczeń, zespół 17, sygn. 1601.

Rząd Gubernialny Kielecki, zespół 31, sygn. 17676.

Rząd Gubernialny Radomski, Wydział Administracji, sygn. 5889.

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

sygn. nr inw. 9318, 9319, 9320, 9321.

Teczki TOnZP, sygn. 248, Zborówek.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE I OPRACOWANIA

A.K., *Z dekanatu sandomierskiego*, „Przegląd Katolicki" 1881, R. 19, nr 27, s. 446.

Adamczyk Anna, *Kościoły drewniane w województwie kieleckim*, Kielce 1998.

Bastrzykowski Aleksander, *Zabytki kościelne budownictwa drewnianego w diecezji sandomierskiej*, Kraków 1930.

Ćwikliński Józef, Ks., „Sprawozdanie z moich zajęć i czynności, które spełniałem z całem poświęceniem, obok obowiązków parafialnych, dla dobra i ozdoby kościo-

łów oraz kaplic po wsiach nowo zbudowanych", oprac. K. Myśliński, „Studia Muzealno-Historyczne" 2017, t. 9, s. 157–165.

Dziedzic Leszek, *Ksiądz Józef Ćwikliński (1817–1894)*, „Studia Muzealno-Historyczne" 2017, t. 9, s. 166–172.

Fridrich Alojzy, *Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3, *Obejmujący obrazy archidyecezyi warszawskiej*, *dyecezyi płockiej*, *włocławskiej*, *kieleckiej*, *sandomierskiej*, *lubelskiej i sejneńskiej*, Kraków 1908.

Kościółek prebendalny, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 90, s. 48.

Kumor Bolesław, *Ustrój i organizacja Kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej 1772–1918*, Kraków 1980.

L.D., *Maria z Tyzenhauzów hr. Aleksandrowa Przeździecka*, „Czas" 1890, nr 138, s. 1.

L.D., *Maria z Tyzenhauzów hr. Aleksandrowa Przeździecka*, „Czas" 1890, nr 139, s. 1.

Łuszczkiewicz Władysław, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracyą kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887.

Łuszczkiewicz Władysław, *Wskazówka do utrzymywania kościołów*, *cerkwi i przechowanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869.

Pytko Stanisław, *Kościół w Zborówku – parafia świętych Idziego i Mikołaja*, Kraków–Radom 1999.

Raport o stanie architektury drewnianej w Polsce, red. A. Gajc, M. Warchoł, Warszawa 2023, https://ksiegarnia.nid.pl/wp-content/uploads/2023/07/Raport-o-stanie-architektury-drewnianej-w-Polsce.pdf (dostęp: 5.02.2024).

Rokoszny Józef, *Przewodnik po Sandomierzu z dokładnym planem miasta*, Warszawa 1908.

Rutkowska-Siuda Daria, *Formy i metody ochrony zabytków sakralnych podejmowane przez duchowieństwo w diecezji sandomierskiej i kieleckiej od lat osiemdziesiątych XIX wieku do roku 1939*, [w:] *Inwentaryzacja zabytków w Polsce. Dzieje*, *metody*, *osiągnięcia*, red. M.F. Woźniak, Toruń 2021, s. 111–132.

Stronczyński Kazimierz, *Opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844–1855) Gubernia radomska*, t. 2, opr. K. Guttmejer, Warszawa 2010.

Szyller Stefan, *Kościół w Olbierzowicach*, „Przegląd Techniczny" 1909, t. 47, nr 46, s. 523–524.

Walicki Michał, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827–1862)*, Warszawa 1931.

Wiśniewski Jan, *Dekanat konecki*, Radom 1913.

Wiśniewski Jan, *Dekanat kozienicki*, Radom 1913.

Wiśniewski Jan, *Dekanat sandomierski*, Radom 1915.

Wiśniewski Jan, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskiem, skalbmierskiem i wiślickiem*, Marjówka 1927.

Z okolicy, Z kozienickiego, „Gazeta Radomska" 1888, nr 89, s. 3.

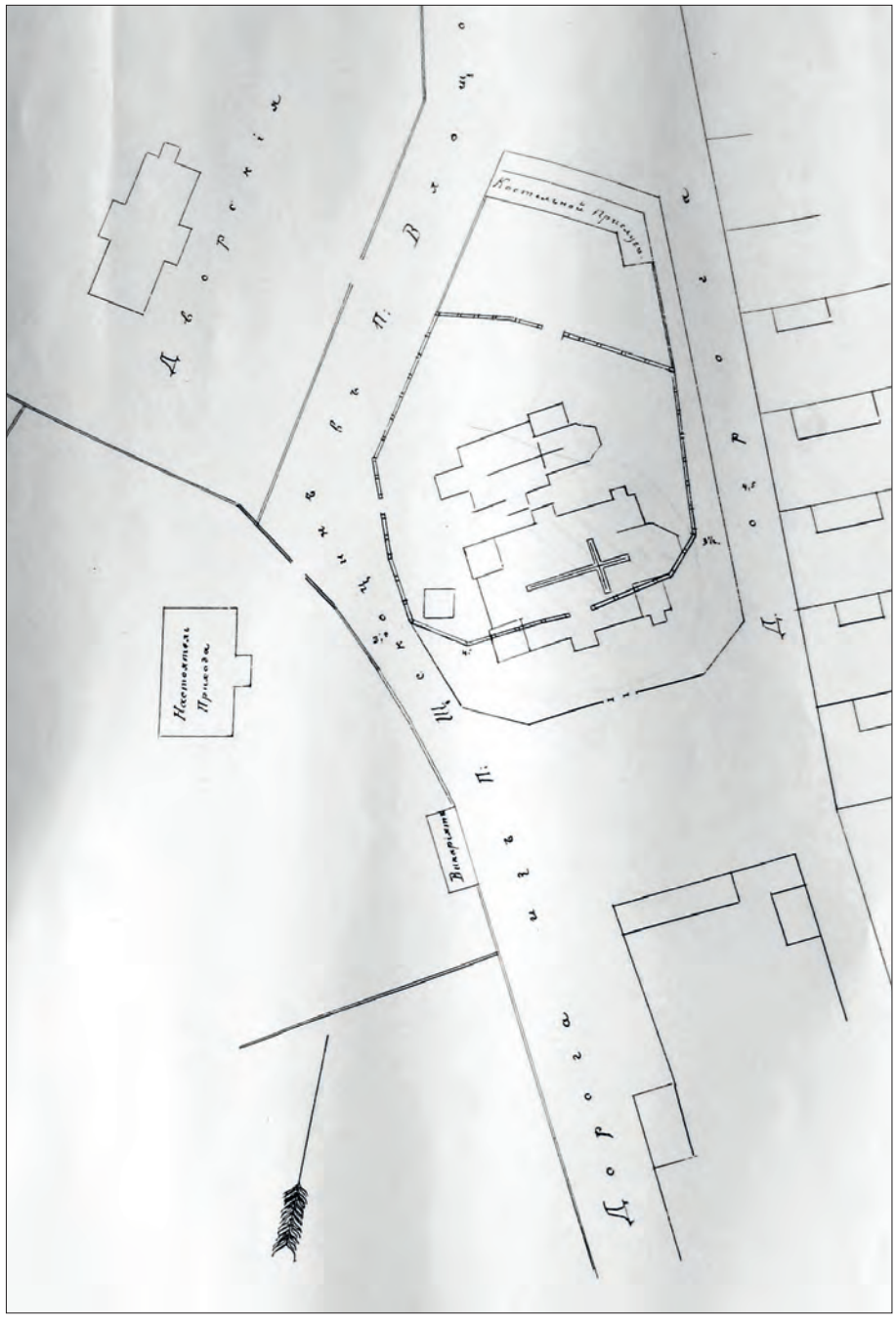
http://www.tonzp.dziedzictwowizualne.pl (dostęp: 12.05.2017).

https://zabytek.pl/pl/obiekty/chotelek-kosciol-fil-pw-sw-stanislawa-biskupa (dostęp: 5.02.2024).

https://zabytek.pl/pl/obiekty/radkowice-kosciol-par-pw-matki-boskiej-czestochowskiej (dostęp: 5.02.2024).

ILUSTRACJE

1. Dzierzgów, drewniany kościół pw. Wniebowzięcia NMP, [w:] A. Fridrich, *Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3, *Obejmujący obrazy archidyecezyi warszawskiej, dyecezyi płockiej, włocławskiej, kieleckiej, sandomierskiej, lubelskiej i sejneńskiej*, Kraków 1908, s. 271, Biblioteka Narodowa, domena publiczna, https://polona.pl/item-view/d07d614b-a5d5-45ee-89e7-180033e4d73a?page=282



2. Projekt kościoła parafialnego w Dzierzgowie, plan ogólny otoczenia, proj. F.K. Kowalski, Archiwum Diecezjalne w Kielcach, sygn. M-48

3. Projekt kościoła parafialnego w Dzierzgowie, widok na elewację frontową, proj. F.K. Kowalski, Archiwum Diecezjalne w Kielcach, sygn. M-48

4. Miedzierza, kościół od wschodniej strony, fot. A. Bastrzykowski, 1930, [w:] A. Bastrzykowski, *Zabytki kościelnego budownictwa drewnianego w diecezji sandomierskiej*, Kraków 1930, s. 242

5. Nowy kościół w Policznej, fot. Grodzicki, 1894, „Tygodnik Ilustrowany" 1894, t. 10, nr 250, s. 237

6. Kościół pw. św. Idziego Opata w Zborówku, widok elewacji południowej, fot. D. Rutkowska-Siuda 2015

7. Kościół filialny pw. św. Stanisława w Chotelku, [w:] *Kościółek prebendalny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 90, s. 48

8. Kaplica na Dąbrowie w Kielcach, fot. D. Rutkowska-Siuda 2022

JOANNA JAŚKIEWICZ

Muzeum Pałac Herbsta
Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.08

„TALENT JEJ BYŁ PRZEDE WSZYSTKIM MĘSKIM" KRYTYKA ARTYSTYCZNA A PŁEĆ OD LAT 80. XIX WIEKU DO LAT 30. XX WIEKU

STRESZCZENIE

Pośród przeszkód stojących przed kobietami pragnącymi profesjonalnie zajmować się sztuką w końcu XIX i w pierwszych dekadach XX wieku być może najtrudniejszą do pokonania były powszechne uprzedzenia dotyczące związków płci z twórczością. Stereotypowo kobiety uznawano za niezdolne do pracy artystycznej, a jakiekolwiek stworzone przez nie dzieła musiały mieć pierwiastek męskości, by można było je traktować poważnie. Taki tok myślenia przewijał się w wielu tekstach krytycznych, nawet tych utrzymanych w przychylnym tonie. W artykule zebrano szereg przykładów pozwalających prześledzić jak płeć artystek wpływała na odbiór ich twórczości.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka kobiet, krytyka artystyczna, płeć

"HER TALENT WAS PRIMARILY MALE" ART CRITICISM AND GENDER FROM THE 1880s TO THE 1930s

Among the obstacles professional women artists faced in the late 19th and at the beginning of the 20th century, perhaps the most difficult to overcome were prejudices about the relationship between gender and creativity. Stereotypically, women were seen as incapable of artistic work, and any piece of art they created had to have a masculine element to be taken seriously. This way of thinking was echoed in many

critical texts, even in those that were favorable in tone. This article collects a number of examples that allows one to trace how the gender of women artists affected the reception of their work.

KEYWORDS: women's art, art criticism, gender

W historii polskiej sztuki możemy dość dokładnie wskazać moment „pojawienia się" kobiet. Cezurę może wyznaczać wyjazd Zofii Stankiewiczówny na studia do Paryża w 1881 roku. Oczywiście, wcześniej na ziemiach polskich działały malarki, niektóre z sukcesami, ale to właśnie w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku kobiety zaczęły na dobre wkraczać na artystyczne salony. Na tym etapie wciąż stało przed nimi wiele przeszkód natury prawnej, finansowej czy związanych z utrudnionym dostępem do edukacji. Być może najtrudniejszą do pokonania barierę stanowiły jednak uprzedzenia, a dokładniej powszechne przekonanie, że kobieta z natury nie nadaje się do pracy twórczej.

Malarka i działaczka ruchu kobiecego, Maria Dulębianka, napisała w 1903 roku tekst *O twórczości kobiet*. Na przekór powszechnym przekonaniom umieściła w nim talent twórczy na skrzyżowaniu płci, wskazując na pewną androgyniczność wielkich artystów.

> Havelock Ellis twierdzi, że genialni mężczyźni zbliżają się zazwyczaj typem do dzieci lub kobiet, podaje też jako przykład: Chopina, Musset'a, Rafaela itd. I kobiety genialne mają przeważnie coś z typu męskiego, że wymienię p. Ludwikę Ackerman, George Sand, Rosę Bonheur, naszą Orzeszkową i t. d.[1]

W innej części tego samego tekstu Dulębianka podkreśla twórczy potencjał kobiet[2]:

> Co żyje – daje życie, zatem tworzy. [...] Nie ma twórczości czysto fizycznej, jak nie ma twórczości czysto psychicznej, nasz krótki wzrok tylko nie obejmuje

[1] M. Dulębianka, *O twórczości kobiet*, [w:] *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, red. K. Bujawidowa, Kraków 1903, s. 196. Wszystkie cytaty przytoczone zostały z zachowaniem oryginalnej pisowni.

[2] *Ibidem*, s. 165.

> wszystkich subtelnych ogniw, które biegną bez przerwy i jednolicie od jednego bieguna do drugiego i choć tu powstaje kwiat a tam dzieło sztuki, zasada powstawania jest niewątpliwie tu i tam ta sama.

Autorka mocno podnosi status macierzyństwa, nazywając je „twórczością fizyczną" i zrównując z „twórczością psychiczną", a więc artystyczną. Kobieta jest w jej opinii niejako biologicznie predestynowana do tworzenia.

Poglądy Dulębianki nie były całkowicie odosobnione, jednak znacznie częściej można było spotkać się z twierdzeniami dokładnie odwrotnymi. Wystarczy zajrzeć do prasy z epoki, by przekonać się jakie opinie na temat związków twórczości z płcią były powszechne. Przykładem może być fragment artykułu Henryka Zbierzchowskiego zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym" z 1910 roku: „Krytyk, oceniający prace kobiet malarek, niejednokrotnie ukrywać musi filuterny uśmieszek. Kurtuazya i pobłażliwość nie pozwalają mu często na szczere i otwarte wypowiedzenie swego zdania"[3]. Od tej niepozbawionej złośliwości uwagi Zbierzchowski zaczyna tekst, w którym bardzo pozytywnie wyraża się o Oldze Boznańskiej i Meli Muter. Ich twórczość pozostaje według autora godnym dostrzeżenia wyjątkiem od reguły.

W artykule poświęconym Stankiewiczównie Henryk Piątkowski, dążąc do niemalże socjologicznego uogólnienia, stwierdza, że wszystkie wybitne malarki pozbawione są kobiecości[4]:

> Zdawałoby się napozór, że kobiety tak charakterystycznie różne od mężczyzn subtelnością uczuć i wrażeń, tak zajmujące, ilekroć odsłaniają tajniki swej wewnętrznej natury, w sferze sztuk plastycznych najwłaściwsze pole powinnyby znaleźć do zamanifestowania czynników psychicznych, składających się na pojęcie, które przywykliśmy nazywać kobiecością. [...] Tymczasem tak nie jest. Bardzo mała liczna kobiet zdołała się wybić tak w malarstwie, jako też w rzeźbie na przodujące stanowisko, a i te, które dzięki wyjątkowym swym talentom stanowisko to zajęły, tem się właśnie odznaczają, iż w talentach ich spostrzegać się daje zupełny zanik owej kobiecości.

---

[3] H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, *cz. II. Boznańska i Mutermilchowa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 40, s. 804–805.

[4] H. Piątkowski, *Zofia Stankiewiczówna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 41, s. 805.

W tym samym tekście wyjaśnia przyczynę tego zjawiska zaznaczając, że „Ogólną cechą plastycznej twórczości kobiet jest pewna banalność pojęcia i treści wewnętrznej, brak szczerości w wypowiedzeniu swych artystycznych tendencyi”[5]. Ten długi wywód o słabości sztuki kobiet jest wstępem do pozytywnej oceny malarstwa Stankiewiczówny.

> Patrząc na jej obrazy, niktby nie przypuścił, iż są one kobiecej ręki. Siła wyrazu, bezpośredni wpływ natury, fuga wykonawcza, energia żywiołowa, z jaką je tworzy, a przedewszystkiem szczerość w wypowiadaniu swych wrażeń, nadają im cechy wysokiego artyzmu [...][6]

– w ten sposób Piątkowski podkreślał wyjątkowość Stankiewiczówny. Ciekawe, jak takie komplementy odbierała sama zainteresowana – jedna z czołowych działaczek ruchu kobiecego.

O ile artystki działające na przełomie wieków można nazwać pionierkami, to ich młodsze koleżanki, tworzące w dwudziestoleciu międzywojennym, były teoretycznie w łatwiejszej sytuacji. Przede wszystkim mogły się uczyć – od 1904 roku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a od lat 20. w krakowskiej ASP. W rezultacie liczba artystek profesjonalnych ciągle rosła: wg danych przytoczonych przez Joannę Sosnowską, w roku 1938 w Polsce działało ich w różnych dziedzinach 860[7]. Coraz częstsza obecność kobiet w salonach wystawowych nie zmieniła zasadniczo tonu prasowych wypowiedzi na temat ich sztuki. W 1922 roku Witold Bunikiewicz zaczął sprawozdanie z dwóch wystaw kobiecych od stwierdzenia[8]:

> Z usprawiedliwionym sceptycyzmem witamy nazwiska kobiece na wystawach sztuk pięknych. Przewija się ich tyle i z taką wytrwałością obwiesza chude sale Zachęty, iż słusznym wydaje się obliczenie pewnego zgorzkniałego statystyka, że w odrodzonej Polsce co piąta mniej więcej dama batikuje, maluje lub rzeźbi.

---

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

[7] Przed I wojną światową liczba kobiet studiujących w warszawskiej SSP spadła. W roku akademickim 1923/24 w całej Polsce na uczelniach artystycznych studiowały 193 kobiety, w 1933 było ich 266. Przez cały ten czas stanowiły one mniejszość; J. Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 68.

[8] W. Bunikiewicz, *Kronika artystyczna. Dwie wystawy kobiece*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 276 (8.10.1922), s. 10.

Dla autora jasnym jest, że twórczość kobiet z definicji stoi na niskim poziomie. Dopiero kilka zdań dalej przyznaje, że „[...] coraz częściej pojawiają się w sztuce polskiej kobiety, niweczące doszczętnie wszelki dotychczasowy sceptycyzm"[9]. Jednocześnie w dalszej części bardzo wysoko ocenia obrazy Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej i rzeźby Hanny Nałkowskiej.

Przeglądając teksty dotyczące poszczególnych artystek natkniemy się na cały szereg komplementów sprowadzających się do tego, że dana kobieta maluje „po męsku". Przywoływany już Piątkowski pisał o Annie Bilińskiej, że:

> [...] jako malarka, nie miała nic z czynników, które tworzą w umysłach naszych pojęcie «kobiecości». Była to natura na wskroś artystyczna, o cechach, do których można by łacno przymiotnik «męski» przystosować. Odznacza jej dzieła przede wszystkim siła; wirtuozostwo wykonawcze pozwala jej posługiwać się środkami technicznymi swej sztuki z pewnością siebie i daje możność wychodzić zwycięsko z najtrudniejszych zadań[10].

W podobnym tonie wypowiadał się o Bilińskiej Czesław Jankowski:

> Talent Bilińskiej był przede wszystkim – męskim. Drobiazgowego rozwodzenia się nad szczegółami w obrazach jej ani śladu, niepewności, koncesyi, paktowania z rozmaitymi względami i względzikami nie znała Bilińska. Maluje silną i pewną dłonią. W dziedzinie sztuki naszej ma między kobietami dwa tylko pokrewne duchy: Żmichowskiej i Konopnickiej[11].

W ten sam sposób pisano o Dulębiance („Roboty obu artystek [Bilińskiej i Dulębianki] tem więcej zasługują na uznanie, że dalekie są od konwencyonalizmu lub delikatnego wymuskania, którem grzeszy często pęzel kobiecy"[12]) czy Marii Wasilkowskiej („[...] ma on [talent Wasilkowskiej] też obok niewieściej subtelności iście męską siłę"[13]).

---

[9] *Ibidem*.

[10] H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901, s. 18, 82.

[11] Cz. Jankowski, *Na malarskiej niwie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 173, s. 247, 250.

[12] Karol, *Pokłosie*, „Kłosy" 1886, nr 1111, s. 254–255.

[13] E. Nałęcz, *Nasze pionierki. W dziedzinie sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 24, s. 462–463.

Ciekawy przykład znajdziemy w przywołanym wcześniej tekście Zbierzchowskiego. O pracowni Boznańskiej pisze on:

> To nie buduarek modny, ani wdzięczne mieszkanko panieńskie, ale naprawdę warsztat malarski, pokój, gdzie się pracuje dużo i sumiennie, sanktuaryum wysiłków duszy twórczej. I gdyby nie kwiaty świeże, [...] nie poznałbyś, że to mieszkanie kobiece[14].

Można odnieść wrażenie, że skoro malarstwo Boznańskiej trudno ocenić jako „męskie", to taka powinna być chociaż jej pracownia. „Męskość" jest warunkiem poważnej pracy, przeciwstawionej pobłażliwie potraktowanemu mieszkanku kobiecemu, gdzie prawdziwa twórczość jest niemożliwa. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zdrobnienia, jakimi Zbierzchowski opisuje damskie pokoje, bowiem podobny ton stosowany był dość często w tekstach dotyczących kobiet.

W dwudziestoleciu międzywojennym krytycy sięgali po te same komplementy. Monumentalne obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej nazywane były „niemal męskimi"[15]. Rzeźby Olgi Niewskiej wydawały się z kolei „męskie" ze względu na samą technikę, a często także tematykę, np. sportową.

> Strona techniczna sztuki rzeźbiarskiej wymaga męskich ramion, rozwiniętych mięśni, słowem pewnej, ponad przeciętną, siły fizycznej. Rzadko tedy spotykamy wśród artystów-rzeźbiarzy ludzi o wątłych ramionach, zapadniętych klatkach piersiowych i t. p. znamionach słabości fizycznej. Z podziwem tedy niekłamanym przyglądamy się każdej rzeźbie, którą podpisała kobieta, wnet wyobrażając sobie autorkę, jako pewien wyjątek, a nawet wręcz okaz gładszej połowy rodzaju ludzkiego[16]

– pisał o nich autor podpisany inicjałami J.Z. Niewska jest więc nie tyle „wyjątkiem", co „okazem", zadziwiającym wybrykiem natury. Autor testu podkreślał, że:

---

[14] H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów*..., s. 804–805.

[15] Fragment recenzji Konrada Winklera za: J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 180.

[16] J.Z., *Olga Niewska. Salon Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 3, s. 39.

> Wszystkie prace Niewskiej noszą na sobie piętno siły męskiej, takiegoż męskiego pojmowania bryły i stosunku do architektoniki rzeźbiarskiej. Wszystka kobiecość artystki wyjawia się w pewnem nieopanowaniu, czy też nieumiejętności konsekwentnego przeprowadzenia swoich zamierzeń artystycznych, w jakowemś bezwolnem aprobowaniu wszystkich rozpędów i kierunku tych rozpędów swego temperamentu [...][17].

Śledząc przywołane teksty możemy łatwo zdefiniować, czym była „męskość" w ujęciu krytyków sztuki. Najczęściej wymienianą przez nich cechą jest siła, przeciwstawiana kobiecej delikatności i słabości. Poza tym „męskie" malarstwo charakteryzuje się energią, pewnością, zdecydowaniem oraz szczerością, a więc zespołem cech przypisywanych także męskiej osobowości. Krytycy z męskością kojarzą sprawność techniczną, co było poniekąd uzasadnione biorąc pod uwagę utrudniony dostęp kobiet do edukacji i idące za tym braki warsztatowe. Podsumowując, stwierdzić można, że w przytoczonych tekstach „męskie malarstwo" stanowi po prostu synonim „dobrego malarstwa". Taka sztuka przeciwstawiana jest sztuce „kobiecej": konwencjonalnej, pozbawionej siły i wyrazu. Kobiecość w malarstwie mogła być traktowana pozytywnie jedynie jako pewien dodatek do wymienionego zestawu cech męskich, nadający im rys delikatności i subtelności – nigdy jednak nie powinna dominować. Pisał o tym np. Aleksander Świętochowski: „Energia realizmu, złagodzonego miękkością kobiecą, stanowiła charakterystyczną cechę jej [Bilińskiej] pędzla, władającego przytem wyborną techniką"[18].

Pewnym wyjątkiem w dwudziestoleciu międzywojennym były teksty dotyczące Zofii Stryjeńskiej, w przypadku której często podkreślano „kobiecą" witalność, żywiołowość i zmysłowość – kojarzone z nowoczesnością i świeżo odzyskaną wolnością. „Jakkolwiek całą dotychczasową jej twórczość cechuje zgoła męska energia, to zdaje mi się, że psychicznym jej twórczości podłożem jest posłuszne poddanie się instynktowi, tej przemożnej sile w niewieście, co rozstrzyga nieomylnie najzawilsze problemy"[19], pisał Karol Frycz. Odbiegające od dobrze znanych kanonów spojrzenie Stryjeńskiej było zjawiskiem nowym, zaskakującym i dlatego tak pociągającym. Nela Samotyhowa twierdziła wręcz, że „W żadnej twórczości męskiej

[17] *Ibidem*.

[18] A. Świętochowski [ps. Poseł Prawdy], *Liberum Veto*, „Prawda" 1893, nr 15, s. 176–177.

[19] K. Frycz, *Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej*, „Świat" 1924, nr 10, s. 5.

nie odnajduję tego polotu, ani tej z odnalezienia siebie radości, po prostu brzmiącej pieśnią, co u Stryjeńskiej”[20].

Na zakończenie warto zwrócić uwagę, że tak ceniona przez krytyków „męskość” winna mieć pewne granice: artystka malująca czy rzeźbiąca „po męsku” ma wyglądać stosownie kobieco. „Aby malować, nie jest niezbędnym strzyc po rekrucku głowy, zapominając, że gustowne uczesanie jest jedną z najważniejszych ozdób główki kobiecej”[21], napominał adeptki sztuki Antoni Austen. W tekstach dotyczących twórczości kobiet roi się od opisów ich urody czy otoczenia. Często takie fragmenty zestawiane są na zasadzie kontrastu z informacjami na temat prawdziwego i zupełnie poważnego talentu artystycznego. Widać to wyraźnie chociażby w przywoływanym już artykule Zbierzchowskiego. O Boznańskiej pisał on: „Choć tym razem drzwi pracowni otwiera mi nie szorstki i nieufny zawsze malarz w poplamionej bluzie i z rozwichrzonym groźnie włosem, lecz kobieta z miłym i pełnym wdzięku uśmiechem wkracza wraz ze mną w królestwo czystej i pięknej sztuki”[22]. W dalszej części artykułu, poświęconej Muter odnaleźć można podobne sformułowania – jakby dla złagodzenia stwierdzenia, iż talent malarki jest „na wskroś męski”, autor dodaje: „Artystka, w obcisłej bluzie malarskiej, piękna i smukła, z błyskiem ognia mówiła mi o swoich marzeniach artystycznych i planach na przyszłość”[23]. Tekst uzupełniony został fotografią młodej i niewątpliwie urodziwej malarki.

Prasa w latach 20. i 30. z upodobaniem podkreślała urok młodych artystek. O wyglądzie Niewskiej nie omieszkał wspomnieć recenzent opisujący wystawę jej prac w Salonie Garlińskiego: „Z takim też niekłamanym podziwem patrzymy na rzeźby Olgi Niewskiej, jednej z najmłodszych rzeźbiarek, zgoła gładkiej przedstawicielki owej właśnie gładkiej połowy rodzaju ludzkiego”[24]. Sosnowska przytacza też szereg cytatów, w których główną rolę w otoczeniu artystek pełnią poduszki – element doskonale podkreślający kobiecość[25]. O Łuczyńskiej-Szymanowskiej, bardzo cenionej malarce,

[20] N. Samotyhowa, *Sztuki plastyczne*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 42, s. 11–12.

[21] A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 34, s. 661–662.

[22] H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów*..., s. 804–805.

[23] *Ibidem*.

[24] J.Z., *Olga Niewska*..., s. 39.

[25] J. Sosnowska, *Poza kanonem*..., s. 209–210.

pisano: „Łuczyńska-Szymanowska jest piękna [...] kształtna głowa [...] Oczy żywe, niebieskie. [...] W uśmiechu zęby równe i białe"[26]. W innym tekście malarka opisana jest następująco: „zwija się to rozbawione kocię na otomanie i zręcznymi łapkami obiera pomarańczę równo i systematycznie"[27]. Aż dziw bierze, że owe „łapki" mogły stworzyć wszystkie te monumentalne, „niemal męskie" obrazy...

BIBLIOGRAFIA

Alberti Kazimiera, *Obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej*, „Świat Kobiety" 1929, nr 10, s. 213.

Austen Antoni, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 34, s. 661–662.

Bunikiewicz Witold, *Kronika artystyczna. Dwie wystawy kobiece*, „Kurier Warszawski" 1922, nr 276.

Dulębianka Maria, *O twórczości kobiet*, [w:] *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, red. K. Bujawidowa, Kraków 1903, s. 163–197.

Frycz Karol, *Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej*, „Świat" 1924, nr 10, s. 5.

Gawin Magdalena, *Głosy krytyczne w sprawie pracy zawodowej kobiet 1918–1939 (w świetle publicystyki)*, [w:] *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 2000, s. 303–315.

J.Z., *Olga Niewska. Salon Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 3, s. 39.

Jankowski Czesław, *Na malarskiej niwie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 173, s. 247, 250.

Karol, *Pokłosie*, „Kłosy" 1886, nr 1111, s. 254–255.

Morawińska Agnieszka, *Malarki polskie między wojnami*, [w:] *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 2000, s. 255–269.

Nałęcz Edmund, *Nasze pionierki. W dziedzinie sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 24, s. 463.

[26] K. Alberti, *Obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej*, „Świat Kobiety" 1929, nr 10, s. 213.

[27] Fragment artykułu z „Kuriera Czerwonego" z 1928 roku, za: J. Sosnowska, *Poza kanonem*..., s. 210.

Piątkowski Henryk, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901.

Piątkowski Henryk, *Zofia Stankiewiczówna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 41, s. 805–806.

Samotyhowa Nela, *Sztuki plastyczne*, „Kobieta Współczesna" 1931, nr 42, s. 11–12.

Sosnowska Joanna, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 66–81.

Sosnowska Joanna, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.

Świętochowski Aleksander [ps. Poseł Prawdy], *Liberum Veto*, „Prawda" 1893, nr 15, s. 176–177.

Zbierzchowski Henryk, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, *cz. II. Boznańska i Mutermilchowa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 40, s. 804–805.

Zientara Maria, *Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX wieku*, „Krzysztofory. Zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2006, nr 24, s. 49–66.

ILUSTRACJE

1. Anna Bilińska, *Autoportret z paletą*, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie (domena publiczna)

2. Olga Boznańska w swojej paryskiej pracowni, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Krakowie (domena publiczna)

3. Olga Niewska w swojej pracowni, ok. 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie (domena publiczna)

MAŁGORZATA GERON
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID ID: 0000-0002-3213-0200

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.09

LISTY Z WARSZAWY TYTUSA CZYŻEWSKIEGO – PRZEGLĄD PORUSZANEJ PROBLEMATYKI

STRESZCZENIE

Tytus Czyżewski zajmował się nie tylko malarstwem i poezją, ale także krytyką artystyczną, publikując w licznych periodykach. W latach 1932–1937 zamieszczał na łamach czasopisma „Głos Plastyków" comiesięczne felietony pod wspólnym tytułem *Listy z Warszawy*. Teksty tworzyły osobistą kronikę życia artystycznego Warszawy. Autor komentował w układzie chronologicznym obraz ówczesnej krytyki artystycznej, którą, jego zdaniem, cechował konserwatyzm i brak otwartości na nowe trendy w sztuce docierające do Polski ze znacznym opóźnieniem Ponadto, dzielił się swoimi uwagami m.in. na temat polityki wystawienniczej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Instytutu Propagandy Sztuki i Muzeum Narodowego w Warszawie. Teksty Czyżewskiego cechuje autentyczność obserwacji i poważne podejście do zasad oceniania, a ich koncepcja oraz tytuł przywodzą na myśl *Listy z Paryża* ukazujące się w „Zwrotnicy" w latach 1922–1923. Te ostatnie Czyżewski pisał podczas pobytu w stolicy Francji, gdy był korespondentem zagranicznym współpracującym z tym czasopismem.

SŁOWA KLUCZOWE: Tytus Czyżewski, „Głos Plastyków", krytyka artystyczna, sztuka nowoczesna, XVIII Międzynarodowe Biennale w Wenecji, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Instytut Propagandy Sztuki, Muzeum Narodowe w Warszawie

LISTY Z WARSZAWY [*LETTERS FROM WARSAW*] BY TYTUS CZYŻEWSKI – AN OUTLINE OF THE ISSUES DISCUSSED

In addition to being a painter and poet, Tytus Czyżewski was also an art critic, collaborating with numerous periodicals. Between 1932 and 1937, he published in the "Głos Plastyków" a series of monthly columns that were collectively titled *Listy z Warszawy* [*Letters from Warsaw*]. The texts constituted a personal chronicle of Warsaw's artistic life. The author chronologically commented on the level of contemporary art criticism, which, in his opinion, was characterized by conservatism and lack of openness to new trends in art, which, according to the author, were reaching Poland with a considerable delay. In addition, he shared his comments on the exhibition policy of Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Instytut Propagandy Sztuki, and the National Museum in Warsaw. Czyżewski's articles reveal the genuineness of observation and a solid evaluative attitude; their concept and the title itself bring to mind his *Listy z Paryża* [*Letters from Paris*]. The latter were published in *Zwrotnica* in 1922–1923 when Czyżewski resided in Paris and was a foreign correspondent collaborating with the magazine.

KEYWORDS: Tytus Czyżewski, "Głos Plastyków" monthly, art criticism, modern art, the 18th Venice Biennale, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych [The Society for the Encouragement of Fine Arts], Instytut Propagandy Sztuki [Art Promotion Insititute], National Museum in Warsaw

Ważną część dorobku Tytusa Czyżewskiego stanowi krytyka artystyczna[1]. Pierwsze jego publikacje ukazały się na łamach „Gońca Krakowskiego" i „Wianków". W okresie formistycznym był związany z wydawanym przez grupę pismem „Formiści" jako współredaktor (razem z Leonem Chwistkiem i Konradem Winklerem) oraz autor programowych tekstów i utworów poetyckich. Właśnie na łamach tego wydawnictwa opublikował manifest *Pogrzeb romantyzmu – Uwiąd starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, w którym, odnosząc się do sztuki rozwijającej się w okresie niewoli, kategorycznie stwierdzał, że wraz z odzyskaniem niepodległości artyści powinni żyć „[...] nie zapachem trupa i trumny, lecz ciałem, nerwami, krwią, żądzą i namiętnością organizmów normalnych

[1] A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Warszawa 2006; D. Wasilewska, *Język krytyczny Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 159–175.

i zdrowych – zdolnych do życia wsprzód i w przyszłość"[2]. Z nastaniem nowej rzeczywistości, zdaniem Czyżewskiego, „Rozpoczął się u nas ów czas walki o nowe wartości i nową formę"[3]. Dlatego też Nowa Sztuka skupiająca się na poszukiwaniach formalnych, zaskakująca oryginalnymi skojarzeniami i zestawieniami barwnymi, powinna być oceniana adekwatnie do jej charakteru, a nie „rozrywana na strzępy" przez „[...] zajadłe brytany eunuchy krytyki"[4]. Kolejne dekady nie zmieniły zdania Czyżewskiego na temat krytyki artystycznej, czemu szczególnie dał wyraz w cyklu dziewięciu artykułów noszących wspólny tytuł *List z Warszawy*, które ukazywały się na łamach „Głosu Plastyków" w latach 1932–1937.

Już w pierwszym z artykułów (luty 1932) Czyżewski stwierdzał we wstępie, że „Coraz bardziej daje się u nas odczuć brak, a względnie słabość niezależnej, a nowoczesnej krytyki artystycznej"[5]. Poparcie tej opinii przynosiły dalsze akapity tekstu, w których autor analizując zastaną sytuację, zauważał, że warszawscy krytycy w większości nie znają się na sztuce nowoczesnej, a ze względu na uwikłanie w rozmaite układy towarzyskie nie potrafią zachować bezstronności. Dlatego krytykują z zasady wszelkie przejawy oryginalności. Efektem tak opisanego konserwatywnego układu jest brak jakiejkolwiek dyskusji na temat nowych prądów, które zdaniem autora docierają do Polski z dużym opóźnieniem. Nikt nie chce lub boi się wyłamać z tych zależności, co powoduje brak tekstów zawierających obiektywną opinię: „[...] niech Bóg broni, gdyby jakiś krytyk ośmielił się mieć swoje zdanie, napisać ujemnie o jakimś uznanym, narodowym mogole, który posiada tabu nietykalności [...] – a wtedy oburzy na siebie całe »kulturalne społeczeństwo«"[6]. Wzajemne powiązania pomiędzy artystami i krytykami decydują o podziale nagród i posad, w efekcie czego „[...] ta część społeczeństwa, która chciałaby się dowiedzieć czegoś konkretnego o sztuce, a o sztuce współczesnej polskiej w szczególności, stoi na tym samym punkcie niewiedzy

[2] T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu – Uwiąd starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, „Formiści" 1921, z. 4 (kwiecień), s. 12–13, [w:] M. Geron, J. Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019, s. 155.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

[5] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 1, s. 9.

[6] *Ibidem*.

i ignorancji, na jakim pozostawała przed 50 laty”[7]. Jako negatywny przykład opisanych działań Czyżewski przywołał problem spuścizny po Piotrze Michałowskim określony w tekście jako „[...] wielki skandal [...]”, gdyż zamiast stawiać „[...] mauzolea i kapliczki rozmaitym miernotom [...] zapomina się o [...] wielkim artyście [...]”[8]. Wątek autora *Samossiery* powrócił w tekstach Czyżewskiego dwa lata później przy okazji otwarcia wystawy monograficznej malarza. Z tej okazji zostało mu poświęcone szerokie studium opublikowane na łamach „Głosu Plastyków”, zawierające jednoznaczną ocenę postawy:

> Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzenie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu – realistycznem patrzeniem i zrozumieniem idei plastycznej[9].

Drugi *List z Warszawy* w dużej części został poświęcony polskiej wystawie w ramach XVIII Międzynarodowego Biennale w Wenecji, która po raz pierwszy odbyła się we własnym pawilonie narodowym[10]. Na tę ważną inauguracyjną prezentację złożyło się ponad dziewięćdziesiąt prac siedemnastu artystów (Wacław Borowski, Władysław Jarocki, Aleksander Jędrzejewski, Felicjan Szczęsny Kowarski, Rafał Malczewski, Zbigniew Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Ludomir Ślendziński, Zofia Stryjeńska, Wojciech Weiss, Romuald Kamil Witkowski, Xawery Dunikowski, Henryk Kuna, Maryla Lednicka-Szczytt, Leon Wyczółkowski). Ten dobór twórców wzbudził ogromne kontrowersje, prowadzące do pisemnego protestu sygnowanego przez wielu twórców związanych ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków, Cechem Artystów Plastyków Jednoróg, Zrzeszeniem Artystów Plastyków Zwornik, Grupą Dziesięciu, Plastyką i Związkiem Artystów Plastyków w Łodzi. Niezadowoleni sygnatariusze listu podkreślali, że zaproszono „[...] znowu tę samą

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

[9] T. Czyżewski, *Malarstwo Michałowskiego (Spowodu wystawy w Warszawie)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 111.

[10] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 4, s. 55–56.

grupę artystów, stale lansowanych przez siebie, innych zaś pominięto w zupełności"[11]. Sprzeciw poparł Czyżewski pisząc:

> [...] pokazano Włochom znów tylko to samo: kilku profesorów, członków Towarzystwa „sztuka" z krakowskiej Akademii i kilku profesorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Włosi znają ich już od lat dwudziestu i sądzą zapewne, że od tego czasu w polskiej sztuce nic się jeszcze nie zmieniło, że po dawnemu kochamy nasz lud i tęsknimy za... wolnością[12].

W odpowiedzi na zarzuty przedstawiciele Sekcji Plastyków Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych wydali oświadczenie wydrukowane na łamach „Sztuk Pięknych", w którym podkreślano, że organizatorzy nie są w stanie zagwarantować możliwości prezentacji wszystkim artystom i stowarzyszeniom, natomiast o wyborze konkretnych twórców „[...] decyduje nie tylko wzgląd artystyczny, ale i propagandowy"[13]. Na poparcie tego stanowiska, w kolejnym numerze czasopisma zostały przedrukowane recenzje z włoskiej prasy, chwalące poziom prezentacji. Opinię Czyżewskiego bezpośrednio skomentował komisarz wystawy Mieczysław Treter. Cytując obszerne fragmenty krytycznego tekstu, z goryczą konstatował zawarte w nim zarzuty, pisząc:

> Tak zareagował polski plastyk na wielką zdobycz artystyczną, jakim jest własny Pawilon. Zamiast po prostu wskazać, kogo to pragnąłby widzieć w miejscu tych 17-tu artystów, którzy byli reprezentowani na Biennale – napsioczył, wykpił, pognębił cały naród, naurągał od kliki, wreszcie pochwalił Pawilon Francuski, którego nie widział, o którym nawet dobrze słyszeć nie mógł, skoro wystawę tam nazwał »bardzo obszerną« (co to znaczy?) i »bardzo uroczystą« (dlaczego uroczystą?)[14].

---

[11] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 294.

[12] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 4, s. 56.

[13] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*..., s. 294.

[14] M. Treter, *Pawilon Sztuki Polskiej na XVIII Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne" 1933, nr 2, s. 98.

Odnosząc się do tej zdawkowej oceny, przytaczał słowa Juliusa Meier-Graefe'a i Georgesa Charensola negatywnie oceniających propozycję francuską. Dalej, odpierając zarzut przewagi tematu ludowego wśród prezentowanych prac, stwierdzał:

> Gdyby tak T. Czyżewski przeszedł się po Biennale, po wszystkich pawilonach, gdyby bodaj przejrzał katalog czy ilustrowane pisma – cóżby musiał stwierdzić? Oto, że wszędzie najwybitniejsi malarze, podejmują ów obmierzły »folklor w temacie«, malują charakterystyczne typy swego kraju, z życia wzięte[15].

Przykładem tej tendencji miały być obrazy prezentowane przez artystów francuskich, angielskich, holenderskich, hiszpańskich, węgierskich i innych. Kończąc polemikę i zwracając uwagę, że temat nie decyduje o wartości dzieła sztuki, Treter przywołał słowa samego Czyżewskiego z okresu formistycznego: „Przez formę budowa światów/Styl życia sztuki i kwiatów...". Kłóciły się one, zdaniem Tretera, z obecną postawą artysty.

Sporo miejsca w cyklu artykułów Czyżewskiego zajmowała polityka wystawiennicza Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Szczególnie zagadnienie to zostało uwypuklone w dwóch listach. W połowie 1932 roku artysta odniósł się do *Wystawy sztuki kościelnej*, określając ją jako „[...] jeden wielki skład nadzwyczajnych okropności"[16]. Opisywana ekspozycja składała się z dwóch działów: retrospektywnego (malarstwo XVIII i XIX wieku) i współczesnego (malarstwo, rzeźba, ceramika, grafika XX wieku). Pozostając przy tej surowej ocenie, dalej stwierdzał: „Wystawa sztuki kościelnej urządzona obecnie w warszawskiej Zachęcie, stoi na tem fałszywym rozumowaniu, że wszystko dobre w kościele, co przedstawia «św. Rodzinę» i wszelkich świętych bez względu na wartość artystyczną"[17]. Podobnego zdania był Wacław Husarski wytykający organizatorom dyletantyzm, czego jaskrawym przykładem była sama koncepcja i dobór eksponowanych dzieł „[...] dyskredytujący przeszłość sztuki polskiej". W dalszej części recenzji podkreślał, że „Znalazła się zresztą w tym dziale współczesnym pewna ilość dzieł wartościowych,

[15] *Ibidem*, s. 98–99.

[16] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 5–6, s. 102.

[17] *Ibidem*.

które przypadkiem były pod ręką; nikną one jednak w natłoku prac, których znaczna część nie kwalifikuje się w ogóle do wystawienia"[18]. Podobny układ miała kolejna wystawa zorganizowana przez TZSP nosząca tytuł *Żołnierz i koń w malarstwie polskim*. Otwarta w czerwcu 1933 roku obejmowała 113 prac artystów XIX-wiecznych i współczesnych. Czyżewski określił prezentację mianem „[...] powodzi batalistycznych płócien, mniej lub więcej krwawych, mniej lub więcej na śniegu, więcej lub mniej «końskich»"[19]. Co ciekawe, w tym zestawie wyróżnił kilku twórców, autorów „[...] obrazu, nad którym można się zastanowić, pomyśleć o jego plastycznej formie i kolorze i entuzjazmować się środkami malarskimi, prostymi a bogatymi zarazem"[20]. Do tej grupy przede wszystkim zaliczył Piotra Michałowskiego i Maksymiliana Gierymskiego, a także w nieco mniejszym stopniu Aleksandra Orłowskiego i Juliusza Kossaka.

W kręgu zainteresowania Czyżewskiego pozostawała też działalność Instytutu Propagandy Sztuki. Artysta odnotował *Wystawę Sztuki Sowieckiej Z.S.R.R.*, otwartą w marcu 1933 roku, na której, jak stwierdzał: „[...] nie widzimy wcale dzieł tych młodych i śmiałych artystów, którzy swą pomysłowością i twórczem nowatorstwem wzbudzili tyle szacunku dla młodej sztuki sowieckiej"[21]. Zamiast sztuki awangardowej głównie pokazano „[...]«obrazy» przedstawiające fabryki, prace w kołchozach, czy też ćwiczenia żołnierzy czerwonej armji [oraz] rysowane z fotograficzną dokładnością portrety obecnych członków rządu sowieckiego"[22]. Prezentacja charakteryzowana przez Władysława Skoczylasa w przemówieniu inauguracyjnym jako rozpoczęcie „[...] wzajemnej wymiany dóbr duchowych między narodami [...]"[23], stanowiła pokaz kształtującego się socrealizmu, co wyraźnie zostało zaakcentowane w tekście otwierającym katalog:

---

[18] W. Husarski, *Z wystaw warszawskich*, „Tygodnik Ilustrowany" 1932, nr 27, s. 434.

[19] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1933, nr 3–4, s. 36.

[20] *Ibidem*.

[21] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 11–12, s. 19.

[22] *Ibidem*.

[23] W. Skoczylas, cyt. za: *Wystawa Sztuki Sowieckiej*, „Sztuki Piękne" R. 9, 1933, nr 5, s. 192; W. Skoczylas, *Sztuka Sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Sztuki Piękne" R. 9, 1933, nr 5, s. 165–172; J. Poklewski, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytne" 1999, t. 7, s. 251–252.

> Sztuka popaździernikowa początkowo wlokła za sobą ciężki ładunek europejskiej «mody» epoki imperializmu – bezprzedmiotowość, konstruktywizm, suprematyzm itd. [...]. W atmosferze heroicznej walki i budownictwa zabrakło miejsca na bezużyteczne wymyślności, żałosne tricki, tendencje estetyzujące [...]. Sztuka w kraju sowietów przestała być przedmiotem zbytku. Otrzymała wielkie i poważne zamówienie społeczne i stała się niezbędnym ogniwem w ogólnej pracy ideologicznej, jaka się rozwinęła w całym kraju[24].

Z kolei wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych przypadająca na lato 1933 roku, stała się po raz kolejny pretekstem do oceny poziomu współczesnej krytyki artystycznej. Zdaniem Czyżewskiego, jej przedstawiciele „[...] piszą o najnowszej sztuce nie mając o niej najmniejszego wyobrażenia"[25]. Stąd twórczość Strzemińskiego, Stażewskiego i innych zamiast stać się przedmiotem rzeczowej oceny, została potraktowana w sposób dyletancki, świadczący o braku odpowiedniej wiedzy. Problem powrócił w kolejnym tekście Czyżewskiego, w dużej części skupiającym się na ocenie *IV Zimowego Salonu* IPS (1934), zdominowanym przez „[...] młodych, żywych i zdolnych artystów [...]", których obrazy „[...] błyszczą śmiałą techniką kolorystyczną [...]"[26], ale zostały ocenione nierzetelnie pod wpływem nacisków i intryg starszej generacji twórców.

W przeciwieństwie do wystawy sztuki radzieckiej, duże uznanie w ocenie Czyżewskiego zdobyła *Wystawa Współczesnej Rzeźby Francuskiej* otwarta w marcu 1935 roku, prezentująca ponad sto dzieł około 30 artystów[27]. Wystawa obrazująca rozwój rzeźby ostatnich pięćdziesięciu lat była określana jako „[...] najlepsza wystawa sztuki obcej, jaką mieliśmy dotychczas w Polsce"[28]. Podobnego zdania był też autor *Pastorałek*, stwierdzając: „Wystawa

---

[24] [*Wstęp*], *Wystawa Sztuki Sowieckiej Z.S.R.R.*, kat., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 5 https://polona.pl/item-view/d61b2545-5d84-451d-9400-0624098e1beb?page=0 (dostęp: 20.01.2024).

[25] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1933, nr 3–4, s. 41.

[26] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1934, nr 7–8, s. 89.

[27] I. Kossowska, *Paradygmat stylu: rzeźba francuska w Warszawie w 1935 roku*, „Sztuka i kultura" 2013, t. 1, s. 205–228, https://apcz.umk.pl/SziK/article/view/SZiK.2013.007/3719 (dostęp: 20.01.2024).

[28] W. Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, „Tygodnik Illustrowany" 1935, nr 10, s. 185.

ta była rewelacją w naszem życiu artystycznem i przyczyniła się u nas zapewne do zrozumienia rzeźby francuskiej i w ogóle rzeźby"[29]. Właśnie ten wątek został wyraźnie podkreślony w dalszej części w kontekście polskiej sztuki, gdyż w przeciwieństwie do malarstwa „[...] rzeźba polska stoi na ogół na dość niskim poziomie [...], cierpi na brak kultury i tradycji"[30]. Stąd też, w przekonaniu Czyżewskiego, „[...] wystawa rzeźby francuskiej była dla nas doskonałą lekcją nie tylko wiedzy technicznej, ale i zrozumieniem głębokości kultury i stałości tradycji rzeźbiarskiej"[31]. Wypowiadając się na temat prezentacji sztuki europejskiej, Czyżewski wyraźnie podkreślał potrzebę organizacji przeglądów współczesnej sztuki obcej. Jako krok w dobrym kierunku wspominał przygotowane przez IPS wystawy sztuki belgijskiej i włoskiej. W ramach prezentacji *Sto lat sztuki belgijskiej* pokazano łącznie 146 obrazów, grafik i rzeźb stanowiących przegląd różnych nurtów, takich jak choćby klasycyzm, historyzm, impresjonizm, symbolizm i ekspresjonizm[32]. Z kolei pokaz *Współczesna sztuka Italska* obejmujący 250 obiektów, w swoim założeniu miał pomóc odbiorcy „[...] zorientować się w ogólnem nastawieniu współczesnej sztuki włoskiej, w jej głównych prądach, które odróżniają ją od plastycznej twórczości innych krajów"[33].

Oceniając działalność stołecznych instytucji artystycznych w trzech ostatnich *Listach z Warszawy*, Czyżewski poświecił sporo miejsca Muzeum Narodowemu w Warszawie. Warto przypomnieć, że rozpoczęcie jego budowy nastąpiło w 1927 roku, w 1931 gotowe były dwa pawilony, a w 1938 roku odbyło się uroczyste otwarcie placówki. Powołując się na przykład kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Czyżewski popierał ideę stworzenia w tym miejscu sekcji polskiej sztuki najnowszej, promowaną przez prezydenta miasta Stefana Starzyńskiego, mającego „[...] zamiar zakupywać do zbiorów miejskich

[29] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1935, nr 1–6, s. 8; *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*..., s. 338.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*.

[32] *Sto lat sztuki belgijskiej*, kat. wyst. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=1&uid=57933389 (dostęp: 25.01.2024).

[33] A. Maraini, *Współczesna sztuka Italska*, wstęp do kat., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa styczeń 1935, s. XI, https://polona.pl/item-view/389b094d-bf82-4c05-82e2-c4648d3d6dfe?page=75 (dostęp: 24.01.2024).

obrazy młodych naszych rzeźbiarzy i malarzy”[34]. Dodatkowo artysta wyrażał pragnienie stworzenia kolekcji najnowszej sztuki francuskiej:

> Myślę tutaj o najwybitniejszych malarzach francuskiego Impresjonizmu (Manet, Monet, Renoir, Cézanne i t.d.) którzy u nas są mało znani a także epoki postimpresjonistycznej aż do czasów najnowszych [...], wydanie paruset chociażby tysięcy złotych na najlepsze obrazy i rzeźby tych artystów francuskich przyczyniłyby się do rozjaśniania tych ciemności kulturalnych i usunięcia na bok ignorancji i ignorantów i ich niedorzeczności, jakie wygłaszają «Ex professa» o współczesnej sztuce Zachodu[35].

Próbą przybliżenia polskiej publiczności sztuki francuskiej stała się *Wystawa malarstwa francuskiego od Maneta po dzień dzisiejszy* reprezentowana przez 89 dzieł 55 artystów. Informacja o tym wydarzeniu odbywającym się „[...] w tzw. «salach» nowego Muzeum Narodowego w Warszawie” i określonym mianem „[...] manifestacji u nas niezwykle potrzebnej i epokowej dla naszej współczesnej sztuki [...]”[36], otwierała przedostatni *List z Warszawy*. Jednocześnie odsyłała czytelnika do osobnej recenzji Czyżewskiego zamieszczonej także na łamach „Głosu Plastyków”, w której stwierdzał że „[...] malarstwo francuskie dla naszej publiczności, i dla pewnego odłamu naszej krytyki, a także dla wielu naszych artystów jest jeszcze ową «ziemią nieznaną»[37]. Wątek przedłużającego się terminu otwarcia całej przestrzeni MNW skłonił Czyżewskiego do refleksji zamykającej cykl jego wypowiedzi dotyczących życia artystycznego stolicy lat 30. XX wieku:

> Obserwuję od kilku lat rozwój naszej sztuki i naszego muzealnictwa i zauważyłem, że obok ludzi którzy odnoszą się do naszej sztuki z dobra wolą i entuzjazmem jest także u nas wielu ludzi takich dla których sztuka jest piątym kołem u wozu. Sztuka w całym programie politycznym jest u nas na ostatnim miejscu. Mówię tutaj tylko o plastyce...[38].

---

[34] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 82.

[35] *Ibidem*.

[36] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 115.

[37] T. Czyżewski, *Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 83–90.

[38] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12, s. 82.

Cykl *Listów z Warszawy* ma charakter osobistej kroniki warszawskiego życia artystycznego lat 30. XX wieku. Chronologiczny układ felietonów podyktowany był rytmem wydarzeń. W tekstach odznaczających się autentycznością obserwacji Czyżewski najczęściej poddawał ocenie wybrane przez siebie wystawy, nie szczędząc krytyki wobec negatywnego traktowania nowych zjawisk i kierunków. Koncepcja felietonów i sam ich tytuł przywołuje na myśl *Listy z Paryża*, publikowane na łamach „Zwrotnicy" w latach 1922–1923. Wtedy to Czyżewski przebywając w Paryżu, stał się zagranicznym korespondentem współpracującym z czasopismem założonym przez Tadeusza Peipera[39].

BIBLIOGRAFIA

Czyżewski Tytus, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 1, s. 9.

Czyżewski Tytus, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 4, s. 55–56.

Czyżewski Tytus, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1932, nr 11–12, s. 19.

Czyżewski Tytus, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków" 1933, nr 3–4, s. 36.

Czyżewski Tytus, *Malarstwo Michałowskiego (Spowodu wystawy w Warszawie)*, „Głos Plastyków" 1934, nr 9–12, s. 111.

Czyżewski Tytus, *Pogrzeb romantyzmu – Uwiąd starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, „Formiści" 1921, z. 4 (kwiecień), s. 12–13.

Geron Małgorzata, *Formiści. Antologia tekstów*, [w:] M. Geron, J. Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019, s. 83–200.

Husarski Wacław, *Z wystaw warszawskich*, „Tygodnik Illustrowany" 1932, nr 27, s. 434.

Poklewski Józef, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytne" 1999, t. 6, s. 249–258.

Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

[39] M. Geron, „*Listy z Paryża*" *Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. urodziny*, red. A. Kluczewska-Wójcik, J.W. Sienkiewicz, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2020, t. 15, s. 311–315.

Skoczylas Władysław, *Sztuka Sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Sztuki Piękne" R. 9, 1933, nr 5, s. 165–172.

Skoczylas Władysław, *Wystawa Sztuki Sowieckiej*, „Sztuki Piękne" R. 9, 1933, nr 5, s. 192.

Soczyńska Agata, *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Warszawa 2006.

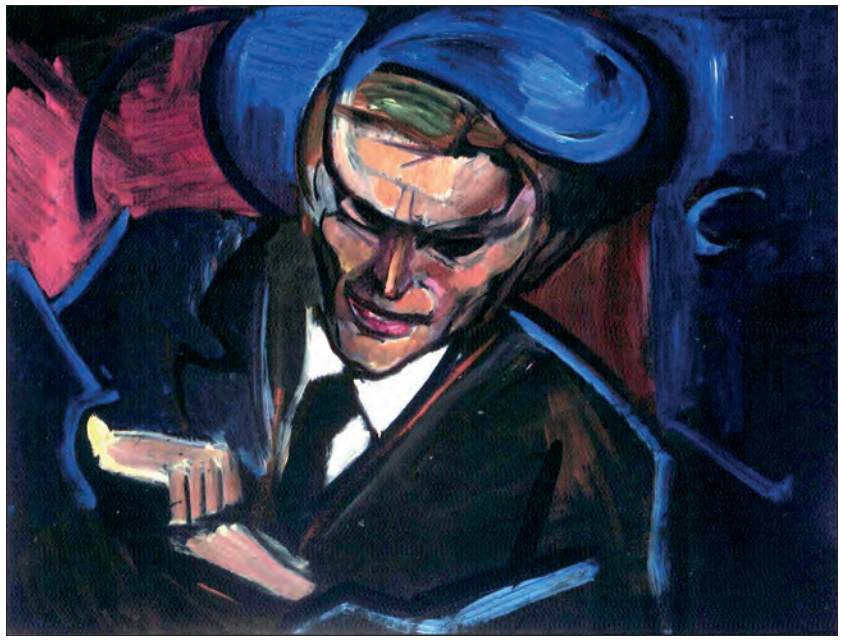
Sto lat sztuki belgijskiej, kat. wyst. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=1&uid=57933389 (dostęp: 25.01.2024).

Treter Mieczysław, *Pawilon Sztuki Polskiej na XVIII Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne" 1933, nr 2, s. 98.

Wasilewska Diana, *Język krytyczny Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 159–175.

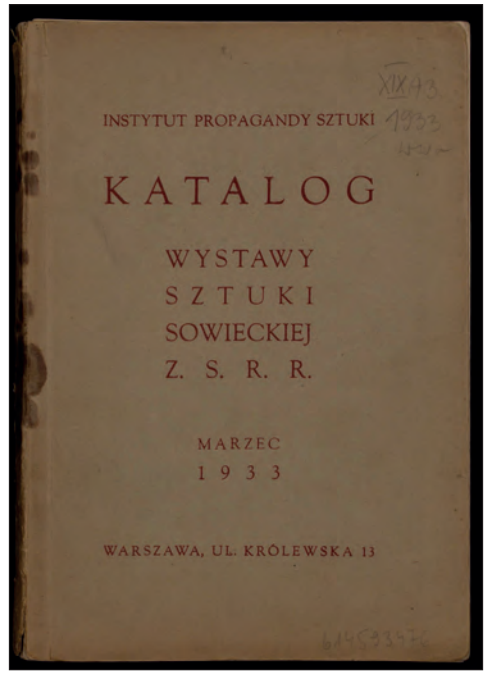
Wystawa Sztuki Sowieckiej Z.S.R.R., kat., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, https://polona.pl/item-view/d61b2545-5d84-451d-9400-0624098e1beb?page=0 (dostęp: 20.01.2024).

ILUSTRACJE



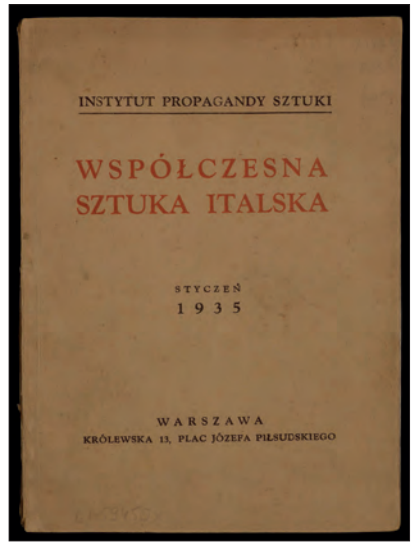
1. Leon Chwistek, *Portret Tytusa Czyżewskiego*, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. T. Żółtowska-Huszcza

2. Widok zewnętrzny pawilonu polskiego, XVIII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji 1932, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-M-752-1



3. Wystawa Sztuki Sowieckiej Z.S.R.R., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, okładka katalogu

4. Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-k-6190



5. Współczesna Sztuka Italska, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, okładka katalogu

6. Wystawa malarstwa francuskiego. Prezydent RP Ignacy Mościcki zwiedza wystawę w towarzystwie ambasadora Leona Noëla, Muzeum Narodowe w Warszawie 1937, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-k-406-z

KRZYSZTOF STEFAŃSKI
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-9686-7463

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.10

MUZEA W PAŁACACH ADAPTACJA ŁÓDZKICH REZYDENCJI FABRYKANCKICH NA CELE MUZEALNE

STRESZCZENIE

Zjawisko przeznaczania po 1945 roku rezydencji łódzkich przemysłowców – willi i pałaców – na cele muzealne to fenomen zasługujący na bliższą analizę. Losy tych obiektów są odbiciem znamiennych przemian ustrojowych w okresie powojennym. Do najciekawszych przedsięwzięć tego rodzaju można zaliczyć przekazanie na cele muzealne rezydencji należących do najważniejszych rodów fabrykanckich Łodzi: dawny pałac Izraela Poznańskiego przeznaczono na siedzibę Muzeum Miasta (wcześniej Muzeum Historii Miasta), a pałac jego syna Maurycego Poznańskiego na siedzibę Muzeum Sztuki. Z kolei willę Matyldy i Edwarda Herbstów na Księżym Młynie przekształcono w oddział tegoż muzeum, jako Muzeum Pałac Herbsta. Pałac Scheiblerów przy obecnym Placu Zwycięstwa zamieniono na Muzeum Kinematografii. Wszystkie te obiekty poddano renowacji i pracom adaptacyjnym przystosowującym je do nowych funkcji, co nie zawsze było zadaniem łatwym. Dzięki tym pracom miasto wzbogaciło się o ważne placówki kulturalne chętnie odwiedzane przez mieszkańców i turystów. Mogą oni oglądając zbiory muzealne, podziwiać także oryginalny, a częściowo rekonstruowany wystrój dawnych budowli pałacowych.

SŁOWA KLUCZOWE: architektura Łodzi, architektura rezydencjonalna, wnętrza przełomu XIX i XX wieku, muzea

MUSEUMS IN PALACES. ADAPTATION OF THE RESIDENCES OF LODZ FACTORY OWNERS FOR MUSEUM PURPOSES

The phenomenon of the post-1945 adaptation of the Lodz industrialists' residences – villas and palaces – for museum purposes deserves a closer analysis. The fate of these buildings reflects the significant political changes in the post-war period. One of the most interesting projects of this kind was the conversion of the residences belonging to the most important industrialist families in Lodz into museums: the former palace of Izrael Poznański was designated as the seat of the City Museum (formerly the City History Museum), and the palace of his son Maurycy Poznański became the seat of the Art Museum. In turn, the villa of Matilda and Edward Herbst in Księży Młyn was transformed into a branch of the same museum, as the Herbst Palace Museum. The Scheibler Palace on Zwycięstwo Square was turned into the Museum of Cinematography. All these buildings were renovated and adapted to their new functions, which was not always an easy task. Thanks to these works, the city has been enriched with important cultural institutions, which are visited by residents and tourists. They can view the museum collections and admire at the same time the original and partially reconstructed interiors of the former palace buildings.

KEYWORDS: architecture of Lodz, residential architecture, interiors of the late 19th and early 20th centuries, museums

Początki kariery zawodowej profesor Eleonory Jedlińskiej w Łodzi związane są z pracą w tutejszym Muzeum Sztuki – placówce mieszczącej się w dawnym pałacu łódzkiego fabrykanta Maurycego Poznańskiego. Zjawisko przeznaczania po 1945 roku rezydencji łódzkich przemysłowców na cele muzealne to fenomen zasługujący na bliższą analizę. Rezydencje owe: pałace i wille, różnej wielkości, o różnorodnych formach stylowych, należą z pewnością do najcenniejszych elementów artystycznego dziedzictwa Łodzi z przełomu XIX i XX wieku. Ich losy są odbiciem zmiennych dziejów poprzedniego stulecia, ale i czasów najnowszych.

Fabrykanckie pałace i wille budowano w większości w okresie prosperity, jakim była ostatnia ćwierć XIX wieku i początek XX wieku, trwającym aż do wybuchu pierwszej wojny światowej. Jednak już w czasie pierwszej wojny światowej, a zwłaszcza po jej zakończeniu, część z tych obiektów była wynajmowana na różne cele, bądź sprzedawana. Było to efektem trudnej sytuacji finansowej, w jakiej znalazło sie wielu łódzkich potentatów wskutek wojny, a następnie w rezultacie kryzysów ekonomicznych lat międzywojen-

nych. Dotyczyło to również najbardziej znaczących rodów fabrykanckich, jak Scheiblerowie, Poznańscy i Heinzlowie[1].

Zjawisko to przyjęło zdecydowanie większe rozmiary w trakcie drugiej wojny światowej, gdy okupacyjne władze niemieckie konfiskowały majątki rodzin żydowskich, zaś po zakończeniu wojny komunistyczne władze dokonały nacjonalizacji wszystkich większych zakładów przemysłowych, odbierając właścicielom również ich mieszkalne siedziby. Przed komunistycznymi władzami stanął tym samym problem znalezienia dla tych obiektów (także i tych przejętych wcześniej przez niemieckich okupantów) nowych funkcji i właściwego ich przystosowania do odmiennego typu użytkowania. Rozwiązanie tych kwestii było bardzo różne. Stosunkowo prosty sposób postępowania wybrano w stosunku do willi fabrykanckich, budynków o mniejszej skali, którym towarzyszył z reguły ogród. Większość z nich przeznaczono na przedszkola lub żłobki i funkcja ta, mimo przemian własnościowych, jakie miały miejsce po 1989 roku, w wielu przypadkach zachowana jest do dziś[2].

Innego rodzaju rozwiązania starano się zastosować w stosunku do budowli o większej skali, o formie miejskiego pałacu. W tym wypadku podejmowano decyzje warunkowane charakterem obiektu, układem jego wnętrz, a niekiedy wcześniejszymi dziejami. Wiele z nich przekazano w użytkowanie tworzonym w Łodzi wyższym uczelniom bądź adaptowano na cele biurowe.

Do najciekawszych przedsięwzięć należało przeznaczenie kilku fabrykanckich rezydencji na cele muzealne. Chronologicznie pierwsza decyzja tego rodzaju dotyczyła dawnego pałacu Maurycego Poznańskiego, syna Izraela, ważnej postaci życia gospodarczego, kulturalnego i politycznego Łodzi pierwszych dekad XX wieku, zasłużonego jako mecenas sztuki[3]. Obiekt wzniesiony został w latach 1900–1902 według planów Adolfa Zeligsona[4] [il. 1]. Składa się z głównego dwupiętrowego gmachu rozszerzonego o dwa boczne skrzydła. Gmach główny o zwartej bryle usytuowany jest narożnie u zbiegu dwóch śródmiejskich ulic – obecnych Gdańskiej

[1] K. Stefański, J. Kusiński, *Łódź. Pałace i wille*, Łódź 2018.

[2] K. Stefański, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013.

[3] *Poznański Maurycy (1868–1937)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław 1984–1985, oprac. J. Gorgolewski, s. 300–302.

[4] K. Stefański, *Pałace rodziny Poznańskich i ich twórcy*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakubczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Łódź 2012, s. 80–81.

i Stanisława Więckowskiego. W swojej ogólnej kompozycji budynek nie odbiega od układu wielkomiejskich kamienic czynszowych. Otrzymał natomiast efektowną szatę architektoniczną wzorowaną na weneckich *Nowych Prokuracjach* Scamozziego oraz wnętrza o bogatym wystroju utrzymanym w zróżnicowanych formach stylowych, głównie neorenesansowych i neorokokowych. W jednym z pokoi na drugim piętrze „znajdował sie basen kąpielowy i biła niegdyś fontanna"[5]. Do głównego budynku przystawione zostało mieszkalne niższe skrzydło zachodnie, od strony ul. Gdańskiej, oraz skrzydło wschodnie położone w głębi posesji, oddzielone od ulicy, mieszczące pomieszczenia gospodarcze oraz oranżerię.

Budynek ten, jako własność rodziny żydowskiej – podobnie jak inne pałace Poznańskich – został w trakcie drugiej wojny światowej skonfiskowany przez okupacyjne władze niemieckie, a po wojnie przejęty przez władze komunistyczne. Przeznaczono go na mieszkania dla profesorów tworzonego wówczas Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Łódzkiego. We wrześniu 1946 roku formalnie przydzielono go Miejskiemu Muzeum Sztuki, będącemu kontynuacją przedwojennego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów mieszczącego się w dawnym miejskim ratuszu[6]. Musiały minąć jeszcze blisko dwa lata nim wykwaterowano z budynku lokatorów i adaptowano go dla potrzeb muzealnych. Nowy gmach Muzeum, przy ul. Więckowskiego 36, był „obszerny, ale zupełnie niedostosowany do potrzeb"[7]. Adaptacja, wykonana według projektu Jana Marksena, pociągnęła za sobą zniszczenie bądź przesłonięcie większości pierwotnego wystroju i dokonanie zmian w układzie pomieszczeń, tak by stworzyć większą powierzchnię wystawienniczą: „Zniknęły z sufitów grube, secesyjne sztukaterie, znikł [...] basen kąpielowy z perlistą fontanną, rozwiały

[5] M. Minich, *Szalone muzeum*, Łódź 1963, s. 147.

[6] *Ibidem*, s. 145–146; wg P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015, s. 167, miało to miejsce we wrześniu 1945 roku, a wg J.A. Ojrzyński, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, konsultacje: U. Czartoryska, Łódź 1998, s. 18, w styczniu 1946 roku.

[7] J.A. Ojrzyński, *Muzeum Sztuki w Łodzi a artyści łódzcy 1949–1956*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy*. Materiały sesji naukowej *Sztuka łódzka obok awangardy* zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 18–19 listopada 2004 roku, Łódź 2005, s. 94.

się blaski ozdobnych luster o pozłacanych ramach [...]"[8]. Pełny wystrój pierwotny zachowany został w jednym z salonów usytuowanych od strony południowej, użytkowanym jako sala odczytowa. Nadal jednak wnętrza nie stwarzały możliwości ekspozycji dzieł dużych rozmiarów. W bocznych skrzydłach dawnego pałacu umieszczono biura i bibliotekę.

W dniu 13 czerwca 1948 roku Miejskie Muzeum Sztuki rozpoczęło oficjalną działalność w nowej siedzibie[9]. Muzeum już od czasów przedwojennych słynęło ze swojej kolekcji sztuki nowoczesnej, której podstawę tworzyła kolekcja grupy „a. r." oddana miastu w depozyt w 1931 roku[10]. Pierwszy dyrektor Muzeum, Marian Minich, wzbogacał systematycznie zbiory o nowe dzieła współczesne, zarówno w okresie przedwojennym, jak i po roku 1945[11]. Jednym z ciekawszych elementów ekspozycji stała się „Sala neoplastyczna", zakomponowana przez Władysława Strzemińskiego, utrzymana w stylu neoplastycyzmu propagowanego w latach 20. przez holenderską grupę awangardową De Stijl[12] [il. 2].

Sytuacja zmieniła się w latach 50. W dniu 1 stycznia 1950 roku placówkę upaństwowiono, wprowadzając nazwę Muzeum Sztuki, i promując jednocześnie zgodnie z doktryną socrealizmu sztukę realistyczną, bliską duchowi klasy robotniczej. Awangardowa sztuka współczesna znalazła się w niełasce[13]. Dopiero po roku 1955, jak pisze Marian Minich, „Ekspozycję międzynarodowej sztuki nowoczesnej mogłem [...] doprowadzić do pierwotnego wyglądu oraz zasilić nowymi eksponatami międzynarodowej sztuki współczesnej. Muzeum wróciło wtedy do właściwej swojej rangi"[14]. W ciągu kolejnych lat zbiory Muzeum rosły, ale powierzchni ekspozycyjnej, jak i magazynowej, nie przybywało. Sytuacji nie poprawiło włączenie w ramy Muzeum dawnej willi Herbstów na Księżym Młynie, którą przekształcono

[8] M. Minich, *Szalone*..., s. 150.

[9] *Ibidem*, s. 150; wg D. Berbelska, *Powrót kolekcji. Nowa ekspozycja w pałacu Herbsta*, [w:] *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w Muzeum*, red. A. Skalska, Łódź 2012, s. 16, Muzeum Sztuki otwarto 13 kwietnia 1948 roku, a wg P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum?*..., s. 168, miało to miejsce 16 czerwca 1948 roku.

[10] M. Minich, *Szalone*..., s. 19–20.

[11] P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum?*..., s. 168–175.

[12] M. Minich, *Szalone*..., s. 152.

[13] J.A. Ojrzyński, *Muzeum Sztuki w Łodzi*...

[14] M. Minich, *Szalone*..., s. 174–175.

w muzeum wnętrz, o czym będzie mowa poniżej. Szukając przestrzeni wystawienniczej, w 1992 roku zamknięto, z wielka stratą dla pozycji Muzeum, kolekcje malarstwa dawnego, by stworzyć odpowiednia powierzchnię dla sztuki współczesnej[15].

Radykalne zmiany nastąpiły dopiero na początku obecnego stulecia, a związane były z przekształceniem zespołu przemysłowego Poznańskich przy ul. Ogrodowej na centrum handlowo-rozrywkowe „Manufaktura". Właściciel tego terenu, francuska firma Apsys, przekazała jeden z dawnych gmachów fabrycznych Muzeum Sztuki. Pozwoliło to adaptować obiekt na cele muzealne z przeznaczeniem na kolekcję sztuki nowoczesnej. Otwarcie nowego gmachu, nazwanego „ms^2", nastąpiło w listopadzie 2008 roku. Ma on 3000 m^2 powierzchni, czyli trzy razy więcej niż gmach przy ul. Więckowskiego. Zyskano dużą nową przestrzeń na ekspozycję stałą, przenosząc tam zbiory sztuki współczesnej oraz wystawy czasowe. Mieści się tam również sala konferencyjna, księgarnia, kawiarnia, odbywają się spotkania z artystami i warsztaty dziecięce[16]. W ten sposób przestrzeń muzealną w jednym z pałaców rodziny Poznańskich wzbogacono o powierzchnię znajdującą się w dawnym gmachu fabrycznym należącym do tej rodziny.

W następnych latach miały miejsce kolejne zmiany. Z pałacu przy ul. Więckowskiego usunięto stałą ekspozycję sztuki dawnej, przenosząc ją do willi Herbstów, o czym będzie mowa poniżej, i rozpoczęto renowację obiektu. Odsłonięto przy tym część dekoracji wnętrz, które zostały zasłonięte w latach 1947–1948[17] [il. 3]. Po renowacji obiekt przeznaczono na wystawy czasowe, zachowując jako stały element jedynie „Salę neoplastyczną". Choć dawny pałac Maurycego Poznańskiego – oznaczony jako„ms[1]" – nadal mieści dyrekcję łódzkiego Muzeum Sztuki, to znalazł się on obecnie w cieniu budynku „ms^2", chętniej odwiedzanego przez miłośników sztuki i turystów, tak ze względu na atrakcyjność znajdujących się tam zbiorów, jak położenie w obrębie zespołu handlowo-rozrywkowego.

Jak już wspomniano łódzkie Muzeum Sztuki już wcześniej wzbogacono o inny obiekt – willę Matyldy z Scheiblerów i Edwarda Herbstów, córki

[15] D. Berbelska, *Powrót kolekcji*..., s. 17.

[16] E. Grzelak, *Manufaktura*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich w Łodzi*, red. A. Machejek, Łódź 2010, s. 156–157.

[17] Dokumentacja prac w posiadaniu Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi.

i zięcia największego łódzkiego fabrykanta Karola Scheiblera, z którym Poznańscy bez sukcesu próbowali konkurować. Historia willi Herbstów jest szczególnie znamienna dla losów wielu łódzkich rezydencji fabrykanckich. Powstała w latach 1875–1876 jako prezent ślubny dla najstarszej córki Karola Scheiblera i jej męża, Edwarda Herbsta [il. 4].

Willę usytuowano w zespole Księżego Młyna, dużego założenia przemysłowego ukształtowanego przez Karola Scheiblera pomiędzy rokiem 1870 a 1875, w jego południowo-wschodniej części. Otrzymała harmonijną formę nawiązującą do dojrzałego renesansu włoskiego, w tym do rozwiązań stosowanych przez Andreę Palladia. Piętrowy obiekt założono na planie prostokąta uzupełnionego o wschodnie skrzydło mieszczące salę balową oraz skrzydło gospodarcze usytuowane po stronie północno-wschodniej. Willi towarzyszy obszerny ogród rozciągający się po stronie południowo-wschodniej, obejmujący stajnię i powozownię. Powstał zespół rezydencjonalny o dużych walorach przestrzennych i architektonicznych, nie mający wielu sobie równych na ziemiach polskich.

Willę Herbstów w dawnej literaturze przypisywano architektowi miejskiemu Łodzi Hilaremu Majewskiemu[18], jednak biorąc pod uwagę jej podobieństwo do neorenesansowych willi niemieckich powstających w Dreźnie i Berlinie w trzeciej ćwierci XIX wieku, twórcy należałoby szukać w tamtym kręgu[19].

Willa należała do rodziny Herbstów do zakończenia drugiej wojny światowej. Najpierw mieszkali tu Edward z Matyldą, a po ich przeprowadzce do Sopotu, syn Leon ze swoją małżonką Aleksandrą Herbst. W czasie wojny, po śmierci Leona w 1942 roku, Aleksandra wyjechała z Łodzi, zabierając ze sobą całe wyposażenie domu. Opuszczony przez właścicieli obiekt przejęły władze państwowe. Po 1945 roku miał on wielu użytkowników. Mieścił się tu m.in. ośrodek szkoleniowy dla pracowników pomocy społecznej, dom

[18] Na ten temat m.in. T. Szyburska, *Łódź. Osiedle domów dla robotników tzw. „Księży Młyn" i pałac Herbsta*, Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Warszawa 1972 (mps w posiadaniu WUOZ w Łodzi); I. Popławska, *Architektura mieszkaniowa Łodzi w XIX wieku*, „Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki", t. 19, Warszawa 1992, s. 68–69; D. Berbelska, *Rezydencja „Księży Młyn"*, [w:] *Księży Młyn*, red. S. Pytlas, Łódź 1999, s. 91–102.

[19] K. Stefański, *Wielkie rody fabrykanckie Łodzi i ich udział w ukształtowaniu oblicza miasta. Geyerowie, Scheiblerowie, Poznańscy, Heinzlowie, Kindermannowie*, Łódź 2014, s. 64.

dla umysłowo chorych, Zakład Biologii PAN, następnie posterunek ORMO i spółdzielnia inwalidów, która produkowała bombki choinkowe. Budynki gospodarcze i wozownia ze stajnią zostały zaadaptowane na mieszkania. Tego typu użytkowanie doprowadziło do znacznej dewastacji obiektu. Niektóre elementy, jak oranżeria, zostały zupełnie zniszczone. Sytuacja zmieniła się radykalnie, gdy w 1976 roku zapadła decyzja, by wpisać obiekt do rejestru zabytków i zaadaptować na cele muzealne jako oddział Muzeum Sztuki[20]. W ten sposób dość paradoksalnie połączono w organizacyjną całość rezydencje dwóch konkurujących ze sobą w przeszłości rodów fabrykanckich, budowle o odmiennym usytuowaniu i charakterze – miejski pałac usytuowany w centrum miasta, w zwartej zabudowie i willę położoną w otoczeniu parkowym na obrzeżach Łodzi.

W obiekcie postanowiono umieścić muzeum wnętrz fabrykanckich, co było decyzją ze wszech miar właściwą. Był to okres, gdy rosło zainteresowanie dawną przemysłową Łodzią i zaczęto doceniać zabytkowe walory łódzkiej architektury i wnętrz z przełomu XIX i XX wieku[21]. Zorganizowanie ekspozycji ukazującej wnętrza fabrykanckiej rezydencji przybliżałoby epokę „Ziemi obiecanej". Realizacja tego przedsięwzięcia napotkała jednak na znaczne problemy. Architektura zewnętrzna willi zachowała się w stosunkowo niezłym stanie – należało uzupełnić jedynie tynki i elementy sztukatorskie. Natomiast wnętrza wymagały gruntownej konserwacji. Przed rozpoczęciem prac przeprowadzono badania odkrywkowe na obecność polichromii. Następnie usunięte zostały wprowadzone wtórnie ściany działowe. Równocześnie przystąpiono do zabezpieczenia stropów zarówno parteru, jak i piętra. Niezbędna była natychmiastowa wymiana belek stropowych. Całkowitego odtworzenia wymagała malatura na ścianach klatki schodowej, zachowana w szczątkowym stanie. Zrekonstruowane zostały posadzki taflowe. Z pierwotnego wystroju zachowała się większość boazerii, piece kaflowe, a także żyrandol w salonie lustrzanym[22].

[20] D. Berbelska, *Rezydencja*..., s. 103–104.

[21] A. Szram, *Rzeczywisty sens programu konserwatorskiego w świetle zagadnień zabytkowej architektury łódzkiej XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 269–284; wpływ na to miała także filmowa adaptacja „Ziemi obiecanej" Władysława Reymonta zrealizowana w 1974 r. przez Andrzeja Wajdę.

[22] D. Berbelska, *Rezydencja*..., s. 104–106.

Prace przy renowacji i odtwarzaniu wnętrz willi trwały w ciągu lat 80., w niezwykle trudnym okresie stanu wojennego i wywołanych przezeń konsekwencji. Kierowała nimi Joanna Bojarska-Syrek, pierwszy kierownik oddziału w latach 1976–1995[23]. Brakowało w tym czasie na rynku polskim odpowiednich materiałów do zabiegów restauratorskich, środki finansowe były niezwykle skąpe. Dodatkową trudnością był brak odpowiednich materiałów ikonograficznych, pozwalających na odpowiednie odtworzenie wystroju i wyposażenia. Mimo problemów starano się zrekonstruować zróżnicowany stylistycznie wystrój wnętrz, tapety, tkaniny, malaturę i zasłony, zgodnie z charakterem epoki. Dom wyposażono w meble i sprzęty z przełomu XIX i XX wieku, pochodzące częściowo z zasobów własnych Muzeum Sztuki, częściowo zakupione u antykwariuszy w Łodzi[24]. Neorenesansowe biurko wraz ze skórzanym fotelem do gabinetu ofiarował Jerzy Grohman, spokrewniony z Herbstami[25].

Trudności finansowe sprawiły, że prace trwały bardzo długo. Ukończono je w 1990 roku, a budynek uzyskał prestiżową nagrodę Międzynarodowej Federacji Towarzystw Odnowy Europejskiego Dziedzictwa Kulturalnego i Narodowego „Europa Nostra", jako wzorowy przykład renowacji[26]. Obiekt udostępniono zwiedzającym jako Rezydencję Księży Młyn, funkcjonującą w ramach Muzeum Sztuki. Na dole znalazły sie wnętrza reprezentacyjne: salon lustrzany [il. 5], jadalnia, gabinet, salon myśliwski (palarnia męska) o bogatszym wystroju. U góry umieszczono wnętrza o bardziej kameralnym charakterze: sypialnie, buduar, pokój gościnny, łazienkę. Reprezentacyjnym pomieszczeniem willi jest sala balowa o wystroju w stylu gotyku angielskiego, także poddana renowacji. Służy organizacji okolicznościowych spotkań i konferencji naukowych [il. 6]. W pomieszczeniach przylegającego do willi budynku gospodarczego, zwanego „Szwajcarką", znalazło się miejsce na wystawy czasowe[27].

[23] https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Joanna_Bojarska-Syrek (dostęp: 22.02.2016).

[24] D. Berbelska, *Rezydencja*..., s. 106.

[25] *Eadem*, *Muzeum Pałac Herbsta. Przewodnik*, Łódź 2013, s. 23–25.

[26] *Eadem*, *Rezydencja*..., s. 106.

[27] *Eadem*, *Muzeum Pałac Herbsta*..., Łódź 2013.

Rezydencja Księży Młyn funkcjonowała bez większych zmian przez kolejnych trzydzieści lat. Naturalne zużycie zabytkowych wnętrz, jak i zewnętrznej architektury sprawiło, że niezbędne stało się podjęcie nowych prac renowacyjnych. Zdobycie niezbędnych funduszy pozwoliło na rozpoczęcie w 2011 roku kompleksowych prac, które objęły całość założenia wraz z willą oraz budynkiem dawnej stajni i powozowni [il. 7].

Drugi z tych obiektów mieścił na górnej kondygnacji pomieszczenia biurowe. Dolną część adaptowano na sale ekspozycyjne, gdzie przeniesiono zbiory malarstwa dawnego, polskiego i europejskiego, z dawnego pałacu Maurycego Poznańskiego, jako Kolekcję Sztuki Dawnej, którą udostępniono zwiedzającym w 2012 roku[28]. „Upchnięcie" na stosunkowo niewielkiej powierzchni dawnej stajni i powozowni cennych zbiorów malarstwa, m.in. dzieł takich twórców jak Michałowski, Rodakowski, Chełmoński, Malczewski, Boznańska czy Wyspiański, można uznać za wymowną ilustrację stosunku ówczesnej dyrekcji łódzkiego Muzeum Sztuki do twórców z poprzednich epok.

Główny budynek oddano do użytku zwiedzającym rok później. Nową aranżację wnętrz willi umożliwiły odnalezione w trakcie poprzednich lat nowe materiały ikonograficzne, jak i ponowne, bardziej szczegółowe badania odkrywkowe. Pozwoliło to na doskonalsze odtworzenie pierwotnego wystroju pomieszczeń, uzupełniono także wyposażenie o nowe elementy. Było to także możliwe dzięki znacznie większym możliwościom finansowym i materiałowym, niż te, jakimi dysponowano w latach 80. XX wieku. Zachowano natomiast istniejący charakter poszczególnych wnętrz[29]. Po przeprowadzonych pracach Łódź zyskała muzeum jeszcze bardziej atrakcyjne dla zwiedzających, oferujące bogatszą ekspozycję. Nie wiadomo dlaczego zmieniono jego nazwę, na „Muzeum Pałac Herbstów", choć obiekt nosi wszelkie cechy założenia willowego.

W tym samym czasie gdy sformułowano plany dotyczące muzealnej przyszłości willi Herbstów, podobną decyzję podjęto w odniesieniu do kolejnego pałacu rodziny Poznańskich. Tym razem chodziło o ich główną rezydencję przy ul. Ogrodowej, bezpośrednio sąsiadującą z kompleksem

[28] *Eadem*, *Powrót kolekcji*..., s. 8–18.

[29] E. Miśkiewicz, *Wnętrza dziewiętnastowiecznych rezydencji fabrykanckich i ich adaptacja na muzea*, praca mgr. napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dra hab. Krzysztofa Stefańskiego, Łódź 2015 (mps), s. 66–72.

przemysłowym należącym do rodziny. Historia powstania tego najbardziej efektownego obiektu rezydencjonalnego Łodzi jest złożona. Pierwotny element budowli stanowił dom stojący na rogu ulic Zachodniej i Ogrodowej, który Izrael Poznański zakupił w 1877 roku[30]. W 1888 roku powstał pierwszy projekt (prawdopodobnie autorstwa Juliusza Junga), przewidujący rozbudowę domu o skrzydło wschodnie, wzdłuż ulicy Zachodniej, utrzymane w stylu renesansu francuskiego. Plany te zrealizowano jedynie częściowo, w latach 1888–1890. Swój obecny kształt obiekt otrzymał w latach 1898–1903, gdy powstało główne skrzydło od strony ul. Ogrodowej [il. 8–9]. Przedłużono też skrzydło wschodnie, realizując oranżerię przewidywaną jeszcze w projekcie z 1888 roku[31]. Projekty pałacu wykonali Juliusz Jung wspólnie z Dawidem Rosenthalem, a w końcowej fazie prac brał udział także Adolf Zeligson[32]. Powstała najbardziej efektowna rezydencja łódzka, utrzymana w dekoracyjnych formach francuskiego „stylu II Cesarstwa", z wnętrzami o bogatym wystroju, wśród których wyróżnia się sala balowa („lustrzana") i jadalnia.

Po pierwszej wojnie światowej rodzina Poznańskich znalazła się w trudnej sytuacji finansowej, na skraju bankructwa. Ratunku szukano m.in. w wynajęciu pałacu przy ul. Ogrodowej, będącym jednym z najbardziej reprezentacyjnych gmachów miasta. Obiekt na początku lat 20. wydzierżawiono władzom państwowym. Umieszczono tam początkowo Izbę Skarbową, a od roku 1927 Urząd Wojewódzki[33]. Pociągnęło to za sobą liczne prace adaptacyjne, m.in. w 1934 roku zlikwidowano zimową oranżerię w skrzydle wschodnim, nadbudowując w tej partii nową kondygnację z pomieszczeniami biurowymi[34].

Nowe przekształcenia miały miejsce w okresie drugiej wojny światowej. We wrześniu 1939 roku obiekt został przejęty przez niemiecki Zarząd Cywilny, a przedsiębiorstwo Poznańskiego przeszło pod komisaryczny zarząd niemiecki. Obiekt przeznaczono na siedzibę Rejencji Łódzkiej (Regierungsbezirk Litzmannstadt)[35]. Niemieccy okupanci dokonali kolejnych zmian we

[30] M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja. Dzieje i twórcy*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź 1995, s. 31–40, tutaj: 32.

[31] *Ibidem*, s. 34.

[32] K. Stefański, *Pałace rodziny Poznańskich*..., s. 72–74.

[33] M. Jaskulski, *Rodzina Poznańskich*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, s. 23–30, tutaj: s. 28

[34] M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja*..., s. 38.

[35] M. Jaskulski, *Rodzina Poznańskich*..., s. 29.

wnętrzach pałacu, a szczególnie dotkliwą stratą było podzielenie sali balowej na dwie kondygnacje i zniszczenie jej wystroju[36].

Po drugiej wojnie światowej pałac ponownie stał się siedzibą Urzędu Wojewódzkiego. Mieścił się on tam do roku 1975, kiedy podjęto decyzję o przekazaniu gmachu Muzeum Historii Miasta Łodzi (obecnego Muzeum Miasta Łodzi), poza skrzydłem wschodnim, gdzie część pomieszczeń należała do Urzędu Miasta Łodzi. Natychmiast rozpoczęto, pod okiem inicjatora stworzenia Muzeum i jego dyrektora, Antoniego Szrama, prace adaptacyjne i renowacyjne. Szczególnie trudnym zadaniem było odtworzenie dawnej formy sali balowej, przedzielonej stropem na dwie kondygnacje; kunsztownej renowacji poddano także drugie z reprezentacyjnych wnętrz – jadalnię o bogatym wystroju [il. 11]. Oba pomieszczenia, po przywróceniu im dawnej świetności, przeznaczono na spotkania towarzyskie i naukowe oraz koncerty. Przy sali balowej urządzono salon z ekspozycją poświęconą rodzinie Poznańskich[37].

Prace były prowadzone etapami. Już w listopadzie 1975 roku Muzeum zainaugurowało działalność wystawą „Ulica Piotrkowska". W 1979 roku zakończono remont kondygnacji piwnicznej umieszczając tam ekspozycję poświęconą historii Łodzi. Tutaj też znalazła swoje miejsce wystawa „Łódź filmowa", która stała się zalążkiem łódzkiego Muzeum Kinematografii[38]. Dopiero w latach 80. XX wieku zaaranżowano wnętrza pokoi na piętrze wschodniego skrzydła pałacu, biegnącego wzdłuż ul. Zachodniej. Urządzono tam ekspozycję poświeconą znanym łodzianom – określaną nieco zbyt pompatycznie „Panteonem Wielkich Łodzian". Jako pierwsza, w 1990 roku powstała Galeria Muzyki im. Artura Rubinsteina, znajdująca się w małej jadalni i pokoju kominkowym. Następnie, w saloniku karcianym urządzono gabinet Władysława Reymonta, zaś w bilardowym gabinet Juliana Tuwima. Kolejno powstały gabinety Jerzego Kosińskiego, Aleksandra Tansmana, Karla Dedeciusa, wreszcie Marka Edelmana i Jana Karskiego[39]. Od strony ogrodu znalazły się pokoje należące do części mieszkalnej pałacu

[36] M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja*..., s. 38.

[37] *Ibidem*, s. 51–76.

[38] M. Świątkowska, *Pałac – muzeum*, [w:] *Pałac Poznańskich*..., s. 85–112, tutaj s. 85–87.

[39] M. Jakóbczyk, C. Pawlak, „*Tyle naprawdę żyjemy, ile żyje pamięć o nas*" *Gabinet Profesora Jana Karskiego w Muzeum Miasta Łodzi*, „TECHNE/TEXNH. Pismo łódzkich historyków sztuki" 2013, nr 1, s. 149–156.

– gotowalnia, sypialnia i salonik [il. 12]. To jedyne pomieszczenia w pałacu, w których zachował się pierwotny wystrój oddający atmosferę codziennego życia za czasów Poznańskich[40]. Ważną częścią muzeum stały się też pomieszczenia dawnej giełdy, przylegające do pałacu od zachodu, gdzie na dwóch kondygnacjach zaaranżowano przestrzeń do wystaw czasowych.

Stan obiektu z biegiem lat pogarszał się, czego jedną z przyczyn było położenie przy skrzyżowaniu o dużym natężeniu ruchu tramwajowego. W 1995 roku miasto postanowiło rozpocząć kompleksowy remont pałacu z zewnątrz – jednym z powodów podjęcia tej decyzji był wypadek w 1994 roku, kiedy to od strony ulicy Zachodniej spadła ponad 200-kilogramowa konsola balkonowa[41]. Prace rozpoczęto w 1997 roku. Objęły one rekonstrukcję dekoracji i detalu architektonicznego oraz kolorystyki budynku, a także rekonstrukcję pokrycia dachu i kopuł. Podjęto także renowację ogrodu, tworząc nową nawierzchnię dziedzińca i podjazdu oraz zrekonstruowano balustradę i fontannę. Całość ukończono w 2001 roku[42].

Działania te okazały się być niewystarczające, wiele elementów obiektu wciąż nie było w zadowalającym stanie. W 2013 roku opracowano projekt kompleksowej renowacji połączonej ze stworzeniem nowych powierzchni ekspozycyjnych umieszczonych we wschodnim skrzydle, przystosowaniem obiektu dla osób niepełnosprawnych ruchowo poprzez wbudowanie wind, a także z przebudową wejścia do pałacu. Uzyskanie dotacji, w sumie 20 mln złotych, pozwoliło rozpocząć prace w 2016 roku. Ówczesna dyrektor Muzeum Miasta Łodzi, Małgorzata Laurentowicz-Granas, planowała też odtworzyć zniszczoną oranżerię: „Jeśli uda się odbudować ogród zimowy, co jest moim wielkim marzeniem, będziemy mieli największą oranżerię pałacową w Polsce, co stanie się wielką gratką dla mieszkańców i turystów przybywających do nas z całego świata”[43]. Idei tej nie udało się zrealizować, na co wpływ

[40] M. Laurentowicz-Granas, *Pałac przy ul. Ogrodowej*, [w:] *Imperium rodziny*..., s. 104–105.

[41] *Pałac Muzeum*, red. R. Czubaczyński, Łódź 2003, s. 131–136.

[42] M. Laurentowicz, M. Budziarek, *Zespół fabryczno-rezydencjonalny I. Poznańskiego*, [w:] *Siedziby muzealne w przemysłowych kompleksach zabytkowych Łodzi*, Europejskie Dni Dziedzictwa. Zabytkowe obiekty przemysłowe Łodzi, 19–20 września 1998 r., Łódź 1998, s. 115–119; M. Laurentowicz, *Rewitalizacja pałacu*, „Miscellanea Łódzkie” 2000, nr 17, s. 25–27.

[43] https://www.dzienniklodzki.pl/artykul/8976689,remont-palacu-poznanskiego-za-20-mln-euro-prace-maja-ruszyc-w-2016-r-zdjecia.id.t.html (dostęp: 10.10.2015).

miała również zmiana dyrekcji Muzeum. Prace przeciągnęły się i ukończono je w połowie 2020 roku. Ich łączny koszt sięgnął sumy 40 mln zł[44].

Ostatnie muzeum, jakiemu należy poświęcić uwagę, to Muzeum Kinematografii, mieszczące się w dawnym pałacu Scheiblerów. Karol Scheibler przybył do Łodzi w 1854 roku, budując swoje zakłady na terenie Nowej Dzielnicy, przy Wodnym Rynku (obecnie Plac Zwycięstwa), na terenie położonym z dala od centrum miasta. Tam też zbudował swój dom, powiększony w latach 1865–1867[45]. Swój ostateczny kształt obiekt uzyskał w latach 1884–1886, już po śmierci Karola Scheiblera, z inicjatywy wdowy po nim, Anny Scheibler, i dzieci. Autorem projektu był warszawski architekt Edward Lilpop[46] [il. 13].

Ukształtowany w kilku fazach pałac jest, w porównaniu z wcześniej opisanymi pałacami Poznańskich, obiektem stosunkowo skromnym. Jest to piętrowy budynek założony na planie wydłużonego prostokąta, z wieżyczką od strony frontowej, jako dominującym akcentem wertykalnym. Utrzymany w formach renesansu włoskiego, jedynie w szczytowej partii wieżyczki zastosowano bardziej dekoracyjne elementy renesansu północnego. Wejście od strony ogrodu ujęto westybulem w formie ryzalitu, z tarasem na poziomie piętra. Od wschodu pałac łączy się z bramą wjazdową prowadzącą na teren fabryki, od zachodu przedłużony był o niską wozownię, od południa znajdował się teren parkowy, współcześnie odgrodzony od obiektu.

Bogatym wystrojem odznaczają się reprezentacyjne przestrzenie parteru pałacu. W części wschodniej są to: sala balowa (lustrzana), salonik mauretański, jadalnia [il. 14], gabinet. W części zachodniej: sypialnia, łazienka, biblioteka. Dekoracja utrzymana jest w zróżnicowanym stylu, od renesansu włoskiego, poprzez renesans niemiecki, rokoko, do motywów orientalnych. Skromniejszy wystrój miały pokoje na piętrze, przeznaczone do prywatnego użytku[47].

---

[44] https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,24915613,renowacja-palacu-poznanskiego-farby-maja-zwiekszona-odpornosc.html (dostęp: 10.02.2020); https://www.urbanity.pl/lodzkie/lodz/konczy-sie-remont-palacu-izraela-poznanskiego-za-40-mln-zl,w18364 (dostęp: 20.04.2020).

[45] M. Bartczak, *Scheiblerowie. Historia rodu*, redakcja i uzupełnienia historyczne J. Jordan, Łódź 1999, s. 16–34.

[46] I. Popławska, T. Szyburska, *Pałac łódzkiego przemysłowca z drugiej połowy XIX w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" 1969, t. 14, z. 1, s. 29–44.

[47] M. Bartczak, *Pałac rodziny Scheiblerów przy Wodnym Rynku w Łodzi*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki" 1995, nr 2 (21), s. 9–16; E. Stefankiewicz,

Scheiblerowie mieszkali w pałacu do lat 30. XX wieku, a w trakcie niemieckiej okupacji część pomieszczeń zajął Wehrmacht oraz policja porządkowa (Schützpolizei)[48]. W 1945 roku, tuż po zakończeniu wojny, pałac przeszedł pod opiekę świeżo utworzonej Politechniki Łódzkiej, która ulokowała w nim siedzibę rektora, a także mieszkania dla profesorów uczelni. W 1950 roku Politechnika Łódzka opuściła budynek i odtąd użytkownicy obiektu często się zmieniali. W 1957 roku budynek został przekazany Państwowej Szkole Muzycznej. W 1967 roku rozpoczęły się pierwsze prace konserwatorskie związane z postępującym zniszczeniem zabytkowych wnętrz. Po przeprowadzeniu się Szkoły Muzycznej do położonego w głębi posesji budynku dawnej stajni, obiekt stał się siedzibą Oddziału Łódzkiego PP Pracownie Konserwacji Zabytków, a następnie od 1983 roku Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków i Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków[49]. W tym okresie, w latach 1977–1979, przeprowadzono renowacje plafonów w sali balowej i sypialni[50].

Radykalna zmiana nastąpiła w 1986 roku, gdy pałac Scheiblerów przeznaczono na Muzeum Kinematografii. Idea ta pojawiła się znacznie wcześniej, bo w 1971 roku. Wówczas to Komisja Kultury i Sztuki Rady Narodowej m. Łodzi zatwierdziła opracowane przez ówczesnego Miejskiego Konserwatora Zabytków, Antoniego Szrama, kierunki działania dotyczące łódzkich rezydencji pofabrykanckich – stwierdzano tam: „[...] w obiekcie przy ul. Zwycięstwa nastąpi odrestaurowanie wnętrz dawnego pałacu Scheiblera i utworzenie muzeum historii filmu i dziejów łódzkiej szkoły filmowej”[51]. Kilka lat później plany te zaczęły przybierać realny kształt wraz z powołaniem

Pałac Karola i Anny Scheiblerów/Karl und Anna Scheibler-Palast in Lodz, [w:] *Sztuka w Łodzi (4). Kunst in Lodz (4). Geyer, Scheibler i inni... /Geyer, Scheibler und die anderen...*, Materiały seminarium naukowego *Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi*, zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz, A. Lorenc-Karczewska, Łódź 2007, s. 41–60; *eadem*, *Rezydencja*, [w:] *Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu*, red. E.M. Bladowska, Łódź 2011, s. 69–132.

[48] M. Bartczak, *Scheiblerowie...*, s. 97–98; E.M. Bladowska, E. Stefankiewicz, *Nie tylko Scheiblerowie*, [w:] *Filmowy pałac...*, s. 39–66, s. 41.

[49] E.M. Bladowska, E. Stefankiewicz, *Nie tylko Scheiblerowie...*, s. 55–56.

[50] E. Błażewicz-Matwij, *Plafon sali balowej*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1995, nr 2, s. 17.

[51] A. Szram, *Rzeczywisty sens...*, s. 272–273, przyp. 7.

opisanego powyżej Muzeum Historii Miasta, gdzie powstał dział gromadzący dokumentację dotyczącą historii filmu. Kolejnym krokiem było powołanie w 1983 roku Muzeum Kinematografii jako Oddziału Muzeum Historii Miasta Łodzi. Z dniem 1 stycznia oddział ten uzyskał samodzielność jako odrębne Muzeum Kinematografii, na którego czele stanął jego pomysłodawca, Antoni Szram.

Wraz z przejęciem pałacu Scheiblerów na Muzeum Kinematografii rozpoczęto szeroko zakrojone działania renowacyjne, które zostały podzielone na szereg faz. Pierwszymi poważnymi pracami w obiekcie były remont dachu a następnie poddasza. Do połowy lat 90. wzmocniono stropy pierwszego piętra oraz wymieniono całą instalację elektryczną. W 1995 roku Muzeum Kinematografii dostało dofinansowanie na przeprowadzenie prac rewaloryzacyjnych wnętrz reprezentacyjnych pałacu, a środki pochodziły od Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Przede wszystkim dokonano renowacji sali jadalnej, następnie saloniku mauretańskiego i sali balowej. Odnowiono też elewacje[52]. Ekspozycję muzealną związaną z kinematografią umieszczono w zachodniej części pałacu [il. 15]. Adaptowane pomieszczenia piętra oraz piwnic przeznaczono na wystawy czasowe.

Nowy etap prac rozpoczął się w 2001 roku. Dawną wozownię przebudowano, lokując tam salę seminaryjno-kinową wraz z zapleczem[53]. Muzeum zyskało dzięki temu nową znaczną przestrzeń dającą możliwości prowadzenia działań naukowo-edukacyjnych. Od tego momentu, główne wejście do Muzeum usytuowano w zachodniej elewacji dawnej wozowni. W latach 2006–2009 trwały prace remontowe w budynku dawnej stajni. Obiekt podpiwniczono i podwyższono, umieszczając tam dyrekcję i biura muzeum[54]. W latach 2018–2020 przeprowadzono kolejny etap prac obejmujący m.in zabezpieczenie fundamentów, pomieszczenia na piętrze i zainstalowanie windy dla niepełnosprawnych[55].

---

[52] „Sprawozdanie końcowe z realizacji wniosku nr 1281/94/EB o finansowaniu robót ze środków dotacji Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej" Łódź 1998 – dokument w posiadaniu Muzeum Kinematografii w Łodzi.

[53] A. Michalska, *Nasze kino*, [w:] *Filmowy pałac*..., s. 133–138.

[54] E. Stefankiewicz, *Rezydencja*, s. 107–130.

[55] https://dzienniklodzki.pl/ponad-7-mln-zl-na-remont-palacu-scheiblera-w-lodzi-zdjecia/ar/13136726 (dostęp: 10.02.2020).

Trwające wiele lat i rozłożone na wiele etapów prace związane z Muzeum Kinematografii dobrze ilustrują związane przede wszystkim z brakiem odpowiednich środków finansowych problemy, z jakimi borykają sie tego rodzaju placówki. Dają o sobie również znać ograniczenia wynikające z wykorzystywania pomieszczeń zabytkowych, których nie można swobodnie użytkować na cele ekspozycyjne. Muzeum Kinematografii jest zaś jedynym w Łodzi obiektem, w którym zachowały się w pełni oryginalne wnętrza.

* * *

Zaprezentowane powyżej przykłady z terenu Łodzi pokazują różnorodność działań związanych z adaptacją zabytkowych rezydencji fabrykanckich na cele muzealne i związane z tym problemy. Różnie też można oceniać końcowy efekt. Mamy przykład, gdy bogaty wystrój wnętrz, typowy dla obiektów z przełomu XIX i XX wieku, staje się przeszkodą. Tak jest w przypadku pałacu Maurycego Poznańskiego, gdzie część wystroju usunięto, część przesłonięto. Przystosowanie tego rodzaju budowli do celów ekspozycyjnych nie było sprawą łatwą i dało połowiczne rezultaty[56]. Ostatecznie, po kilku dziesięcioleciach, zbiory malarstwa przeniesiono do innego obiektu. Duże wątpliwości budzi również umieszczenie Muzeum Kinematografii w pałacu Scheiblerów. Mimo ekspozycji dotyczącej kinematografii główną atrakcją pozostają tam nadal bogate wnętrza, których charakter z pewnością nie współgra z filmowymi kamerami i projektorami eksponowanymi w sąsiednich pomieszczeniach. Umieszczenie dużego fotoplastykonu w dawnej sypialni było nieporozumieniem. Najtrafniejszym rozwiązaniem okazało się przeznaczenie willi Herbstów na muzeum prezentujące wystrój fabrykanckich rezydencji. Także pałac Poznańskich przy ul. Ogrodowej dobrze pełni swoją rolę.

Zabytkowe budowle są miejscem atrakcyjnym, ale wymagającym stałej dbałości i sukcesywnie prowadzonych pod nadzorem konserwatorskim prac renowacyjnych, co ze względu na problemy finansowe, z jakimi z reguły borykają się polskie muzea, nie zawsze ma miejsce. Muzeum Kinematografii i Muzeum Miasta Łodzi są placówkami miejskimi. Z tego powodu środki pieniężne jakimi dysponują są stosunkowo niewielkie w porównaniu z Muzeum Sztuki i jego oddziałem, Pałacem Herbsta w Łodzi, które podlegają

[56] J.A. Ojrzyński, *Historia Muzeum...*, s. 18.

Urzędowi Marszałkowskiemu. Ważnym współcześnie elementem jest dostosowywanie obiektu zabytkowego dla osób niepełnosprawnych – zamontowanie windy wraz ze wszystkimi urządzeniami pomocniczymi bywa problemem, ale przykład Muzeum Miasta wskazuje, że udaje się to z powodzeniem rozwiązać. Kolejną bolączką jest odpowiednie zabezpieczenie tkanki zabytkowej przy dużej liczbie zwiedzających. Istotnym problemem jest z pewnością brak odpowiednio obszernych przestrzeni magazynowych, pozwalających w dobrych warunkach przechowywać zbiory[57].

Naturalnie, dostrzec należy pozytywne aspekty sytuacji funkcjonowania placówek muzealnych w dawnych rezydencjach fabrykanckich. Uchroniło to zabytkowe obiekty przed postępującą dewastacją i pozwoliło na sfinansowanie kosztownych prac renowacyjnych – w przypadku willi Herbstów możliwe było jej kompleksowe odrestaurowanie. Dzięki funkcji muzealnej ich wnętrza są dostępne dla zwiedzających i stały się głównymi atrakcjami turystycznymi miasta, decydując w dużej mierze o jego wizerunku. Współczesne funkcjonowanie trzech, spośród czterech tu omówionych obiektów, jako znaczących muzeów o istotnej roli kulturotwórczej, w dużej zapewne mierze zadecydowało o tym, że w 2015 roku, na mocy rozporządzenia Prezydenta RP, wpisane one zostały na listę pomników historii – dotyczy to pałacu Poznańskich przy ul. Ogrodowej, pałacu Scheiblerów przy Placu Zwycięstwa oraz zespołu willowego Herbstów na Księżym Młynie[58].

BIBLIOGRAFIA

Bartczak Mirosław, *Pałac rodziny Scheiblerów przy Wodnym Rynku w Łodzi*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki" 1995, nr 2 (21), s. 9–16.

Bartczak Mirosław, *Scheiblerowie. Historia rodu*, redakcja i uzupełnienia historyczne J. Jordan, Łódź 1999.

Berbelska Dorota, *Powrót kolekcji. Nowa ekspozycja w pałacu Herbsta*, [w:] *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w Muzeum*, red. A. Skalska, Łódź 2012.

[57] E. Miśkiewicz, *Wnętrza dziewiętnastowiecznych*..., s. 82.

[58] https://www.uml.lodz.pl/miasto/aktualnosci/?news=27726 (dostęp: 22.02.2016).

Berbelska Dorota, *Rezydencja „Księży Młyn"*, [w:] *Księży Młyn*, red. S. Pytlas, Łódź 1999, s. 91–102.

Bladowska Ewa Magdalena, Stefankiewicz Elżbieta, *Nie tylko Scheiblerowie*, [w:] *Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu*, red. E.M. Bladowska, Łódź 2011, s. 39–66.

Błażewicz-Matwij Ewa, *Plafon sali balowej*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki" 1995, nr 2, s. 17.

Grzelak Ewa, *Manufaktura*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich w Łodzi*, red. A. Machejek, Łódź 2010, s. 150–159.

Jakóbczyk Maja, Pawlak Cezary, *„Tyle naprawdę żyjemy, ile żyje pamięć o nas" Gabinet Profesora Jana Karskiego w Muzeum Miasta Łodzi*, „TECHNE/TEXNH. Pismo łódzkich historyków sztuki" 2013, nr 1, s. 149–156.

Mirosław Jaskulski, *Rodzina Poznańskich*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź 1995, s. 23–30.

Kurc-Maj Paulina, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.

Laurentowicz Małgorzata, *Rewitalizacja pałacu*, „Miscellanea Łódzkie" 2000, nr 17, s. 25–27.

Laurentowicz Małgorzata, Budziarek Marek, *Zespół fabryczno-rezydencjonalny I. Poznańskiego*, [w:] *Siedziby muzealne w przemysłowych kompleksach zabytkowych Łodzi*, Europejskie Dni Dziedzictwa. Zabytkowe obiekty przemysłowe Łodzi, 19–20 września 1998 r., Łódź 1998, s. 115–119.

Laurentowicz-Granas Małgorzata, *Pałac przy ul. Ogrodowej*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich w Łodzi*, red. A. Machejek, Łódź 2010, s. 69–107.

Laurentowicz-Granas Małgorzata, *Rezydencja. Dzieje i twórcy*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź 1995, s. 31–40.

Michalska Anna, *Nasze kino*, [w:] *Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu*, red. E.M. Bladowska, Łódź 2011, s. 133–138.

Minich Marian, *Szalone muzeum*, Łódź 1963.

Miśkiewicz Edyta, *Wnętrza dziewiętnastowiecznych rezydencji fabrykanckich i ich adaptacja na muzea*, praca mgr. napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dra hab. Krzysztofa Stefańskiego, Łódź 2015 (mps).

Ojrzyński Jacek Antoni, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, konsultacje: U. Czartoryska, Łódź 1998.

Ojrzyński Jacek Antoni, *Muzeum Sztuki w Łodzi a artyści łódzcy 1949–1956*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy*. Materiały sesji naukowej

Sztuka łódzka obok awangardy, zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 18–19 listopada 2004 roku, Łódź 2005, s. 93–98.

Pałac Muzeum, red. R. Czubaczyński, Łódź 2003.

Popławska Irena, *Architektura mieszkaniowa Łodzi w XIX wieku*, „Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki" 1992, t. 19.

Popławska Irena, Szyburska Teresa, *Pałac łódzkiego przemysłowca z drugiej połowy XIX w*., „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" 1969, t. 14, z. 1, s. 29–44.

Poznański Maurycy (1868–1937) [hasło], [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław 1984–1985, oprac. J. Gorgolewski, s. 300–302.

Stefankiewicz Elżbieta, *Pałac Karola i Anny Scheiblerów/Karl und Anna Scheibler-Palast in Lodz*, [w:] *Sztuka w Łodzi (4). Kunst in Lodz (4). Geyer, Scheibler i inni.../Geyer, Scheibler und die anderen...* Materiały seminarium naukowego *Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi*, zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz i A. Lorenc-Karczewska, Łódź 2007, s. 41–60.

Stefankiewicz Elżbieta, *Rezydencja*, [w:] *Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu*, red. E.M. Bladowska, Łódź 2011, s. 69–132.

Stefański Krzysztof, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013.

Stefański Krzysztof, *Wielkie rody fabrykanckie Łodzi i ich udział w ukształtowaniu oblicza miasta. Geyerowie, Scheiblerowie, Poznańscy, Heinzlowie, Kindermannowie*, Łódź 2014.

Stefański Krzysztof, *Pałace rodziny Poznańskich i ich twórcy*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakubczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Łódź 2012, s. 67–90.

Stefański Krzysztof, Kusiński Jacek, *Łódź. Pałace i wille*, Łódź 2018.

Szyburska Teresa, *Łódź. Osiedle domów dla robotników tzw. „Księży Młyn" i pałac Herbsta*, Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Warszawa 1972 (mps w posiadaniu WUOZ w Łodzi).

Szram Antoni, *Rzeczywisty sens programu konserwatorskiego w świetle zagadnień zabytkowej architektury łódzkiej XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 269–284.

Świątkowska Maria, *Pałac-muzeum*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź 1995, s. 85–112.

https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7.35136.24915613.renowacja-palacu-poznanskiego-farby-maja-zwiekszona-odpornosc.html (dostęp: 10.02.2020).

https://www.urbanity.pl/lodzkie/lodz/konczy-sie-remont-palacu-izraela-poznanskiego-za-40-mln-zl,w18364 (dostęp: 20.04.2020).

https://dzienniklodzki.pl/ponad-7-mln-zl-na-remont-palacu-scheiblera-w-lodzi-zdjecia/ar/13136726 (dostęp: 10.02.2020).

https://www.dzienniklodzki.pl/artykul/8976689,remont-palacu-poznanskiego-za-20-mln-euro-prace-maja-ruszyc-w-2016-r-zdjecia,id,t.html (dostęp: 10.10.2015).

https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Joanna_Bojarska-Syrek (dostęp: 22.02.2016).

https://www.uml.lodz.pl/miasto/aktualnosci/?news=27726 (dostęp: 10.02.2020).

ILUSTRACJE

1. Dawny pałac Maurycego Poznańskiego przy ul. Więckowskiego, obecnie siedziba główna Muzeum Sztuki – fasada. Fot. K. Stefański

2. Dawny pałac Maurycego Poznańskiego przy ul. Więckowskiego, obecnie siedziba główna Muzeum Sztuki – zrekonstruowana sala neoplastyczna. Fot. K. Stefański

3. Dawny pałac Maurycego Poznańskiego przy ul. Więckowskiego, obecnie siedziba główna Muzeum Sztuki – fragment przestrzeni ekspozycyjnej. Fot. K. Stefański

4. Willa Matyldy i Edwarda Herbstów na Księżym Młynie. Fot. archiwalna ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

5. Dawna willa Matyldy i Edwarda Herbstów na Księżym Młynie, obecnie Muzeum Pałac Herbsta (oddział Muzeum Sztuki) – fragment salonu. Fot. K. Stefański

6. Dawna willa Matyldy i Edwarda Herbstów na Księżym Młynie, obecnie Muzeum Pałac Herbsta (oddział Muzeum Sztuki) – fragment sali balowej. Fot. K. Stefański

7. Dawna willa Matyldy i Edwarda Herbstów na Księżym Młynie, obecnie Muzeum Pałac Herbsta (oddział Muzeum Sztuki) – dawne stajnie przekształcone w galerię malarstwa XIX i początku XX wieku. Fot. K. Stefański

8. Dawny pałac Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, obecne Muzeum Miasta Łodzi – elewacja frontowa. Fot. K. Stefański

9. Dawny pałac Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, obecne Muzeum Miasta Łodzi – elewacja ogrodowa. Fot. K. Stefański

10. Dawny pałac Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, obecne Muzeum Miasta Łodzi – hol wejściowy. Fot. B. Szafrańska

11. Dawny pałac Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, obecne Muzeum Miasta Łodzi – jadalnia. Fot. B. Szafrańska

12. Dawny pałac Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, obecne Muzeum Miasta Łodzi – sypialnia. Fot. B. Szafrańska

13. Pałac Scheiblerów przy Wodnym Rynku. Fot. archiwalna ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

14. Dawny pałac Scheiblerów, obecne Muzeum Kinematografii przy Placu Zwycięstwa – jadalnia. Fot. E. Stefankiewicz

15. Dawny pałac Scheiblerów, obecne Muzeum Kinematografii przy Placu Zwycięstwa – fragment ekspozycji. Fot. E. Stefankiewicz

2

W kręgu sztuki żydowskiej

IRMINA GADOWSKA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0001-8378-942X

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.11

OBRAZY Z GETTA SAMUELA HIRSZENBERGA*

STRESZCZENIE

Twórczość urodzonego w Łodzi Samuela Hirszenberga (1865–1908) obejmuje prace malarskie zróżnicowane gatunkowo i stylistycznie: od obrazów rodzajowych, przez portrety, pejzaże, do przedstawień symbolicznych. W artykule zostały opisane wybrane dzieła o tematyce żydowskiej, ukazujące codzienne życie w diasporze, często poruszające problematykę kryzysu ideowego doświadczanego przez środowiska żydowskie na przełomie XIX i XX wieku. Przywoływane fragmenty tekstów i recenzji poświęconych malarzowi, publikowanych na łamach ówczesnej prasy, pozwalają zapoznać się z recepcją obrazów, rzucając dodatkowe światło na sposób, w jaki postrzegano i oceniano jego artystyczne poszukiwania i dokonania.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka żydowska, Samuel Hirszenberg, malarstwo polskie XIX wieku, sztuka w Łodzi

PICTURES FROM THE GHETTO BY SAMUEL HIRSZENBERG

The *oeuvre* of Lodz-born Samuel Hirszenberg (1865–1908) includes paintings diverse in genre and style: from genre paintings, through portraits, landscapes, to symbolic representations. The article describes selected works with Jewish themes, depicting daily life in the Diaspora, often addressing the ideological crisis experienced by Jewish communities at the turn of the 20th century. The cited excerpts from texts

* Tekst artykułu nawiązuje do rozważań zawartych w mojej pracy magisterskiej pt. *Motywy żydowskie w malarstwie Samuela Hirszenberga*, obronionej w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w 1997 roku. Promotorem pracy była prof. Wanda Nowakowska a recenzentem prof. Eleonora Jedlińska.

and reviews devoted to the painter, published in the press of the time, provide insight into the reception of the paintings, shedding additional light on how his artistic explorations and achievements were perceived and evaluated.

KEYWORDS: Jewish art, Samuel Hirszenberg, Polish painting in 19th century, art in Łódź

> Wchodzisz do pracowni Hirszenberga i czujesz, że jesteś przede wszystkim u artysty – Żyda, u dobrego Żyda, któremu drogie są sprawy swojego ludu i który żyje teraźniejszością i oddycha jego przeszłością. Ze ścian spoglądają na ciebie obszarpane i niepokaźne postacie współwyznawców, na pierwszy rzut oka może trywialne, ale wszystkie tchnące powagą i jakimś smętnym urokiem[1].

W bogatej, wielowątkowej i zróżnicowanej stylistycznie twórczości urodzonego w Łodzi malarza – Samuela Hirszenberga (1865–1908), znaczące miejsce zajmują obrazy o tematyce żydowskiej. Wśród nich znalazły się akademickie kompozycje jak np. *Uriel Acosta i młodzieńczy Spinoza* (1887), symboliczne prace nawiązujące do sytuacji w diasporze *Wychodźcy* (1899–1904), *Żyd Wieczny Tułacz* (1900) a także rodzajowe przedstawienia ukazujące życie codzienne Żydów. Te ostatnie jako przykłady „szlachetnego realizmu"[2], przyniosły artyście prawdziwe uznanie współczesnych[3], chociaż na początku XX wieku, znacznie

[1] H. Lew, *Z pracowni malarskich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, nr 12, s. 125.

[2] L. Pilichowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, „Almanach żydowski" 1910, s. 72.

[3] O twórczości Samuela Hirszenberga zob. J. Zagrodzki, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały Sesji Naukowej Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1–2 grudnia 1973 roku*, red. J. Ojrzyński, Łódź 1977; R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997, s. 529–539; J. Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 77–85; R.I. Cohen, M. Rajner, *Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica. Bar-Ilan Journal of Jewish Art" 2011, nr 7, s. 33–56; I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, *Samuel Hirszenberg and Zionism*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016, s. 41–48; *Hirszenberg Brothers in Search of the Promised Land*, kat., red. A. Klimczak, T. Śmiechowska, Lodz–Warsaw 2017; R.I. Cohen, R.I.M. Rajner, *Samuel Hirszenberg, 1865–1908: A Polish Jewish Artist in Turmoil*, London 2022.

większą siłę oddziaływania miały kompozycje o tematyce narodowej, wykorzystywane jako narzędzia promowania idei syjonistycznych: *Wychodźcy* (1899–1904), *Żyd Wieczny Tułacz* (1900), *Czarny sztandar* (1905). Urodzony w Drohobyczu rysownik i krytyk, Oskar Aleksandrowicz (1885–po 1939), w 1910 roku, a więc dwa lata po przedwczesnej śmierci malarza pisał:

> [...] Żyda współczesnego bez stylizacji i domieszek wprowadził do malarstwa naszego dopiero Hirszenberg. Od główki bachora, owiniętego w łachman matczyny, do wiekowych starców chylących się ku grobowi, wszystkie tak różnorakie w społeczeństwie naszym typy wieku, zajęć, płci i kultury – przesunęły się w jego obrazach. [...] Hirszenberg pierwszy malować u nas zaczął Żyda rzeczywistego: oto wyznanie wiary, które starczyło mu za szkoły i programy, a zapewniło miejsce poczesne w dziejach sztuki i naszych sercach[4].

Wybierając tematykę żydowską, artysta, tak jak kilku innych malarzy jego pokolenia[5], stał się kontynuatorem niedokończonego dzieła Maurycego Gottlieba, który w latach 70. jako jeden z pierwszych żydowskich twórców, ukazywał motywy z getta. Seweryn Gottlieb, przy okazji pośmiertnej wystawy zbiorowej Hirszenberga urządzonej w Krakowie w 1933 roku, podkreślał wielokierunkowe zainteresowania artysty, który malował portrety, „pasjami lubił krajobraz, tu i ówdzie czerpał spoza żydowskiego rezerwuaru, gdy np. dekorował wnętrze pałaców w Łodzi"[6], przede wszystkim jednak wybierał tematy „ze środowiska zapadłego żydowskiego miasteczka odsuniętego o sto lat od współczesności"[7]. Podobną opinię odnaleźć można w krótkim tekście Wilhelma Feldmana opublikowanym na łamach krakowskiej „Krytyki":

---

[4] O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirschenberg*, „Almanach Żydowski", Lwów 1910, s. 76.

[5] Podobną tematykę podejmowali: Stanisław Bender (1882–1975), Szymon Buchbinder (1853–1908), Jehuda Epstein (1870–1945), Lazar Krestin (1868–1939), Artur Markowicz (1872–1934), Leopold Pilichowski (1869–1934), Maurycy Trębacz (1861–1941), Wilhelm Wachtel (1875–1942), Jakub Weinles (1870–1938). Więcej na ten temat zob.: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 39–63, 70–71, 75–99.

[6] S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny" 1933, nr 50.

[7] *Ibidem*.

> Był poetą getta, tragedii jego, smutków i rozpaczy. W przeciwieństwie do Maurycego Gottlieba – nie idealizował swych postaci, nie narzucał im też szkarłatów barw i namiętności silnych; stopił się całym sercem z ich żałobą, oddawał szarzyznę, gorycz i beznadziejność ich bytu [...]. Biblijna była natura w tym artyście, prosta, surowa, a wiążąca zawsze ziemię-lud z bóstwem-sztuką. Słońce się nigdy nie uśmiecha w jego dziełach, przemawia z nich głos niedoli wieków[8].

W krótkim wspomnieniu o artyście pojawiły się elementy charakteryzujące jego twórczość: realizm, przytłumiona kolorystyka, *Judenschmerz*, romantyzm oraz poczucie misji, jaką powinien realizować twórca. Jednocześnie, wątki podejmowane przez Hirszenberga i innych malarzy żydowskiej tradycji, wpisywały się w rodzajowy nurt malarstwa europejskiego drugiej połowy XIX wieku. Prace ukazujące żydowskie święta i sceny religijne, podobnie jak popularne w sztuce zachodnioeuropejskiej przedstawienia kultu, adoracji (msze, procesje, pogrzeby, modlitwa), stanowiły przykład świeckiego malarstwa o tematyce religijnej, w którym duchowość i kontemplacyjny nastrój z wielką siłą przemawiały do uczuć odbiorców. Prezentowanie rozmaitych aspektów codziennej egzystencji realizowało postulaty realizmu, takie jak dążenie do obiektywnego obrazowania rzeczywistości i rezygnacja z idealizacji, przy czym chętnie eksploatowana tematyka społeczna często łączyła się (tak było też w początkowym okresie kariery Hirszenberga) z akademickim warsztatem.Wpływ na krajowych artystów żydowskich miała bez wątpienia też twórczość polskich malarzy, którzy już na przełomie XVIII i XIX stulecia wprowadzili do swej sztuki motywy żydowskie, były to jednak przeważnie sceny stanowiące element sztafażu, studia portretowe oraz typy charakterystyczne. Wzrost zainteresowania tą tematyką nastąpił od lat 60., na fali dyskusji dotyczących polsko-żydowskich relacji wobec wspólnej walki z zaborcą, a w kolejnych dekadach, w cieniu narastających nastrojów antysemickich i gasnących nadziei na powodzenie procesu asymilacji. Kwestią żydowską w kontekście przemian społecznych i gospodarczych w Królestwie Polskim zajmowali się m.in. pisarze i publicyści: Wiktor Gomulicki, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa. Na łamach pism związanych z pozytywizmem, takich jak „Tygodnik Ilustrowany", „Kłosy", „Wędrowiec" publikowano ryciny przedstawiające żydowskich mieszkańców Warszawy: tragarzy, uliczne handlarki, sprzedawców na targu, woźniców itp. Podobne wątki pojawiły

[8] W.F. [Wilhelm Feldman], *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka" 1908, t. 2, s. 307–308.

się w twórczości Aleksandra Gierymskiego (np. *Żydówka sprzedająca owoce* 1880, *Żydówka z cytrynami* 1881, *Żydówka z pomarańczami* 1881, *Święto Trąbek I* 1884) czy Józefa Pankiewicza (np. *Żyd z koszem* 1887, *Ulica Brzozowa* 1887, *Bugaj* 1888, *Targ na starym mieście w Warszawie* 1888)[9].

* * *

Dla artystów żydowskich podjęcie rodzimych wątków nie było oczywistym wyborem, po pierwsze ze względu na programy nauczania w szkołach sztuk pięknych, koncentrujące się na innych treściach, po drugie z powodu trudności ze znalezieniem potencjalnych nabywców prac o takiej tematyce. Kogóż bowiem mogły interesować sceny z codziennego życia żydowskich mieszkańców miast i miasteczek – realistyczne, nastrojowe przedstawienia ubogich wędrowców, sprzedawców czy modlących się chłopców w chederach i jeszywach? A jednak w latach 80 i 90. XIX stulecia, malarze żydowscy poszukiwali inspiracji w żydowskich dzielnicach, starając się włączyć bliskie im wątki do repertuaru malarstwa polskiego i europejskiego, znajdując nabywców głównie w kręgach zasymilowanej inteligencji i – tak było w przypadku Łodzi – żydowskiej burżuazji. Według Susan Tumarkim Goodman, wybór takiej a nie innej ikonografii odzwierciedlał dylematy z jakimi twórcy mierzyli się, wybierając ścieżkę artystycznej kariery. W drugiej połowie wieku oznaczała ona często międzykulturowe rozdarcie, odejście od religii, zmianę języka i środowiska, wzrost poczucia alienacji[10]. Pragnieniu tworzenia dzieł uniwersalnych, zrozumiałych dla nie-żydowskiego odbiorcy, akceptowanych na międzynarodowym rynku sztuki towarzyszyła potrzeba zintegrowania osobistego doświadczenia z aktualnymi konwencjami stylistycznymi. Czynnikiem wpływającym na spopularyzowanie omawianych motywów był także rozwój żydowskiej etnografii. Dzięki badaniom Reginy Lilientalowej, Samuela Adalberga, Benjamina Wolfa Segala, Henryka Lwa i innych, którzy

[9] O motywach żydowskich w twórczości Józefa Pankiewicza i Aleksandra Gierymskiego zob. W. Bałus, *Nastrój jako alibi. „ŚwiętoTrąbek" Aleksandra Gierymskiego*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziołowicz, Kraków 2009, s. 153–163; M. Haake, *Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym*, „Studia Judaica" 2018, nr 2, s. 213–251.

[10] S. Tumarkin Goodman, *Reshaping Jewish Identity*, [w:] *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, kat. wystawy, red. S. Tumarkin-Goodman, Jewish Museum New York, New York 2001, s. 16.

publikowali teksty z zakresu ludoznawstwa na łamach polskojęzycznej prasy żydowskiej, tzw. „środowiska postępowe" piętnujące religijnych ortodoksów mogły zapoznać się z odchodzącymi powoli do przeszłości obyczajami. Rozbudzenie zainteresowania własną kulturą towarzyszyło wzrostowi nastrojów nacjonalistycznych – przede wszystkim syjonizmowi, ale także kształtowaniu koncepcji autonomii kulturowej w diasporze. Dla wielu artystów z Europy Środkowo-Wschodniej to syjonizm, a właściwie kulturalny syjonizm z jego postulatami tworzenia sztuki definiującej nową żydowską tożsamość i stanowiącej przejaw duchowego odrodzenia narodu, stał się odpowiedzią na nurtujące ich rozterki.

Zwrot ku tradycji i współczesnemu życiu widoczny jest też w pracach Hirszenberga – w ostatniej dekadzie stulecia motywy żydowskie dominują w malowanych przez niego kompozycjach, podejmowana tematyka wpisywała się zresztą w charakterystyczne dla drugiej połowy wieku wzmożone zainteresowanie kwestiami społecznymi, które znalazło odzwierciedlenie nie tylko w ówczesnych publikacjach, ale także w literaturze pięknej i sztuce. W dziełach Hirszenberga widoczne są zarówno echa dyskusji o roli sztuki jako nośniku treści społecznych, jak i o jej znaczeniu kulturotwórczym, kluczowym dla kształtowania tożsamości narodowej.

Zainteresowanie motywami żydowskimi pojawiło się u artysty już w okresie krakowskich studiów (1881–1883). Potwierdzają to kartki ze szkicownika oraz relacja Mariana Wawrzenieckiego:

> Pamiętam jednego wiosennego popołudnia – wspominał – piekłem się na skwarnym słońcu kwietniowym, rysując portal pysznego gotyckiego kościoła św. Katarzyny na Stradomiu, gdy wtem spoza szkarpy ukazał się p. Stanisław Dębicki w towarzystwie Hirszenberga. Zrozumieli się oni i ocenili szybko i wspólnie robili wycieczki po Kazimierzu [...] szkicując wprost z natury typy żydowskie przekupki, opuchlaków oraz stare, malownicze domy tej dzielnicy[11].

W 1887 roku, podczas pierwszego pobytu Hirszenberga w Monachium, powstał obraz olejny pt. *Szkoła Talmudystów (Jeszybot*) – duża kompozycja zapowiadająca główny kierunek artystycznych poszukiwań młodego malarza[12].

[11] M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 52, s. 584.

[12] *Szkoła talmudystów* (*Jeszybot)* 1887, olej, płótno 137 x 212 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-798.

Płótno zostało zaprezentowane na wystawie monachijskiej Kunstvereine, na Wystawie Krajowej w Krakowie, w Warszawie, Berlinie oraz Paryżu, gdzie w 1889 roku młodego artystę uhonorowano srebrnym medalem[13]. Żona Hirszenberga, Dina, po latach pisała „To poemat. Arcydzieło! Dzieło, którego znaczenie dla rasy było większe niż wielu ksiąg, ponieważ zawiera ono w sobie całą syntezę, całą filozofię tego ludu"[14]. Przedstawienie żydowskich chłopców studiujących księgi w ciasnej izbie spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności i krytyki[15], choć młodemu artyście zarzucano braki warsztatowe[16]. Krytyczną opinię sformułował jedynie Wojciech Gerson, dla którego dzieło było pod każdym względem niezrozumiałe, „umyślnie zaciemnione, jak sama nazwa"[17]. Elementy, które budziły niechęć Gersona, dla innych czyniły przedstawienie interesującym. Budując nastrój obrazu poprzez subtelną grę światła i cienia, stłumione barwy oraz nagromadzenie przedmiotów i postaci w płytkiej przestrzeni, artysta osiągnął efekt, jakby przedstawiona scena rozgrywała się na pograniczu jawy i snu. Zderzenie realistycznego ujęcia i nastrojowości stanie się cechą charakterystyczną twórczości malarza. Najistotniejsze fragmenty płótna zostały zaakcentowane przez wpadające oknem światło budzącego się poranka. Wydobywa ono z mroku hebrajskie litery na ścianie, rzeźbi połyskiem ornamenty odblaśnicy, prześlizguje się po zapisanych kartkach ksiąg, rozjaśnia zmęczone twarze studentów. Malując zamkniętych w ciemnym pomieszczeniu uczniów jesziwy, „nachylonych nad kartami Talmudu, tonących w przepaścistym jakimś, znużonym smutku"[18], Hirszenberg stworzył wizję przesiąkniętą realizmem a zarazem symboliczną – naznaczoną stygmatem „wiecznego martyrium"[19].

[13] List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego z dn. 27.02.1897 roku.

[14] D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg (Berlin 1909)*, Warszawa 2016, tłum. E. Bobrowska, s. 29.

[15] Więcej na temat recepcji tego i innych dzieł Hirszenberga zob. R. Riątkowska, *Samuel Hirszenberg w zwierciadle krytyki polskiej (do 1908 roku)*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 277–287.

[16] J. Kallenbach, *Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 249, s. 231.

[17] W. Gerson, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 327, s. 215.

[18] Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat" 1907, nr 8, s. 4.

[19] *Ibidem*.

Jasne okno przesłonięte cienką tkaniną w czerwone paski, oddziela mroczną izbę od innego, nieznanego świata. W przeciwieństwie do współczesnych artyście publicystów poczytnego „Izraelity", nie piętnuje on fanatyzmu ortodoksów, pozostając życzliwym obserwatorem, prezentuje różne poziomy religijnego zaangażowania, stawia pytanie o żydowską przyszłość w diasporze. Dla Jerzego Malinowskiego, młody mężczyzna siedzący na wprost widza to żarliwy asceta z „wizją nowych idei"[20], skonfrontowany ze zmęczonymi Żydami studiującymi wciąż te same wersy świętych ksiąg. Z podobną tematyką, choć w nieco innym ujęciu mamy do czynienia w obrazie *Uriel Acosta i młody Spinoza*. Namalowany w tym samym roku, ukazuje siedzącego przy stole siedemnastowiecznego żydowskiego filozofa, pochylonego nad księgą, któremu towarzyszy mały chłopiec trzymający w dłoniach gałązkę kwitnącej rośliny. Uriel Acosta, kwestionujący w swych pismach moralność opartą na religii, wiarę w nieśmiertelną duszę i boską genezę Tory, wyklęty przez współwyznawców, stał się dla żydowskich zwolenników reform w XIX wieku wzorem oświeconego Żyda. W obu obrazach mamy do czynienia z kryzysem wiary i tożsamości, pytaniami o sens trwania w tradycji, ale też sens jej porzucenia. Uwagę przykuwa podobieństwo Acosty i młodego Żyda z jesziwy – ta sama pobladła twarz o wyrazistych rysach. Znamiennym wydaje się fakt, że młody Hirszenberg przebywając w Monachium – niemieckiej stolicy sztuki, gdzie pod koniec XIX wieku trwał nieprzerwany transfer artystycznych inspiracji, wybiera prace o takiej tematyce. *Szkoła talmudystów* i *Uriel Acosta i młody Spinoza* to wizualne manifesty definiujące całą jego późniejszą twórczość, która pomimo sięgania do różnych gatunków i motywów, powracać będzie do problemu miejsca Żydów we współczesnym świecie i ich postaw wobec zmieniającej się rzeczywistości politycznej, religijnej, społecznej, kulturowej [il. 1–2].

W 1892 roku, podczas kolejnego pobytu Hirszenberga w Monachium, powstaje obraz pt. *Cmentarz* (*Na cmentarzu*)[21] ukazujący żydowskie kobiety lamentujące wśród kamiennych nagrobków[22]. Według Artura Kamczyckiego, ponura atmosfera obrazu odzwierciedla istotę życia w diasporze

[20] J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*..., s. 79.

[21] *Cmentarz*, 1892, olej, płótno 200 x 298 cm, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, nr inw. 92.01.001.

[22] *Z miasta*. *Artysta malarz*, „Dziennik Łódzki" 1892, nr 160, s. 2.

– symbolicznej przestrzeni umarłych[23]. Znajdująca się na pierwszym planie stela, zawiera inskrypcję z nagrobka pochowanego w Pradze Dawida Gansa – żydowskiego historyka, astronoma i geografa. Kompozycja nagrobka nawiązuje do oryginału, który Hirszenberg mógł widzieć, zatrzymując się w Pradze podczas podróży do Monachium. Z pewnością nie jest to ten sam pomnik, jego zwieńczenie ma inny kształt, co może wskazywać na umowny charakter przedstawienia ukazującego opłakiwanie dziejów diaspory[24]. Według Wawrzenieckiego, studia do *Cmentarza* tworzył Hirszenberg w Krakowie, „na malowniczych mogiłkach Kazimierza"[25]. Kilka lat później artysta powrócił do tematu, malując wcześniejszą scenę w nieco zmienionej wersji (*Cmentarz żydowski II* lub *Odwiedziny na grobach ojców* 1900)[26]. Ciemną kolorystykę ożywił wprowadzając biel i czerwień. Szkicowe ujęcie sylwetek płaczących kobiet, rytmicznie pochylających się i unoszących do góry ręce, spotęgowało ekspresję. Obraz zadedykowano znanemu publicyście Cezaremu Jellencie[27] (wł. Napoleon Hirszband)[28], który opisując w artykule *Herezye malarstwa* monumentalne dzieło Hirszenberga *pt. Żyd Wieczny Tułacza*, skrytykował jego nadmiernie żydowski charakter:

> Artysta ten, wsławiony tematami żydowskimi, które mu zjednały w Niemczech miano żydowskiego Uhdego [...] umie osiągać elegijny, szlachetny, subtelny sentyment, obok prawdy typów [...] Jego „Wieczny tułacz", to zwyczajny nieszczęsny starzec żydowski, podniesiony jeno do potęgi bohatersko-mitycznej. Lecz właśnie ten wiekuisty charakter postaci, jej nadludzkie znamię [...] wskazują, że i zewnętrzny wygląd potępionego winien być różny, wyszukany *nadżydowski*. Tułacz jest krwią z krwi ludu wybranego, jest może nawet jego wcieleniem [...]

---

[23] A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

[24] I. Gadowska, *W stronę Syjonu. Samuel Hirszenberg w Łodzi 1892–1904*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 477–488.

[25] M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*..., s. 585.

[26] *Cmentarz żydowski II* lub *Odwiedziny na grobach ojców*, 1900, olej, płótno 47 x 74 cm, Mishkan Le'Omanut Ein-harod, Izrael, nr inw. P-5.

[27] J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów*..., s. 80.

[28] Dedykacja o treści „panu Cezaremu Jellencie / S. Hirszenberg" została umieszczona w lewym dolnym rogu płótna.

ale właśnie dlatego tak się od swych braci różni, jak się różni Mojżesz Michała Anioła od wszystkich żyjących i prawdziwych Mojżeszów[29].

W 1897 roku, w liście do Mariana Wawrzenieckiego, Samuel Hirszenberg zanotował „W 1893 roku znowu w Łodzi – maluję różne kicze i portrety – między innymi *Konferencyjka* i *Sjesta sobotnia*"[30]. Oba obrazy znalazły uznanie krytyki i publiczności. Pierwszy zaprezentowano w 1893 roku w Warszawie, a rok później w Monachium. *Sjesta* otrzymała drugą nagrodę na wystawie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych[31], eksponowano ją również podczas wystawy „Secesji Monachijskiej" w 1896 roku.

Konferencyjka (*Trochę polityki*)[32] to powrót Hirszenberga do eksperymentów ze światłem. Relacjonujący wystawę w warszawskiej Zachęcie korespondent „Izraelity", zwrócił uwagę na realistyczne ujęcie bohaterów – „kilku starszych żydów, w staroświeckim swym ubraniu [...] wprost z życia wzięte ich rysy"[33] oraz właśnie na „światło rozlane po ich postaciach i na stole obrad, oraz cienie ich padające na oświetloną w tyle ścianę"[34]. Atmosfera gorączkowych obrad nie pasuje do popołudniowego spotkania pomiędzy modlitwami[35].

Sjesta sobotnia (*Wieści z Argentyny* 1894), „zupełnie prawdziwy i żywy obraz obyczajowy z życia prostej ortodoksyjnej rodziny"[36], nawiązuje do znanej pracy Moritza Daniela Oppenheima (1800–1882), pt. *Powrót żydowskiego ochotnika z wojny o wyzwolenie do rodziny żyjącej w zgodzie z tradycją* (1833–1834). Koncepcja obu obrazów opiera się na konfrontacji odmiennych postaw i stanów emocjonalnych przedstawionych postaci. Analogie można dostrzec również w kompozycji, w obu obrazach występują podobne rekwizyty: lampa, stół z szabasową zastawą, obrazki na ścianach, okno. Bohatero-

[29] C. Jellenta, *Herezye malarskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych" 1899, nr 50, s. 557–558.

[30] List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego z dn. 27.02.1897 roku.

[31] *Ze sztuki*, „Izraelita" 1896, nr 4, s. 32.

[32] Obraz uważany jest za zaginiony, repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 340.

[33] *Z sali Towarzystw. Zach. Sztuk pięknych*, „Izraelita" 1893, nr 22, s. 188.

[34] *Ibidem*.

[35] Inny tytuł obrazu to *Między minchą a maariw*. Mincha [hebr. ofiara] – popołudniowe modlitwy; maariw [hebr. sprowadzanie wieczoru] modlitwy wieczorne.

[36] F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj" 1895, nr 29, s. 12.

wie reprezentują różne pokolenia. Oppenheim stara się nie akcentować różnic, a grupę postaci sytuuje wokół stołu i niemal centralnie umieszczonej figury matki. U Hirszenberga stół jest odsunięty na bok[37]. Postaci, pomimo iż zwrócone ku sobie, są wyraźnie zdezintegrowane. Główna bohaterka, młoda dziewczyna stoi przy oknie, owinięta w czerwony (jak u Oppenheima) szal. Analiza dwóch wersji obrazu Hirszenberga (szkicu i ostatecznej wersji) oraz uwzględnienie nowego tytułu – *Wieści z Argentyny*[38], pozwala dostrzec ewolucję koncepcji dzieła i otwiera nowe perspektywy interpretacyjne. Według Mirjam Rajner i Richarda Cohena, na płótnie z 1894 roku widać podobiznę barona Maurice'a de Hirscha, orędownika zakładania żydowskich kolonii w Argentynie[39]. Ruth C. w artykule opublikowanym na łamach berlińskiego „Ostund West", zwraca uwagę na broszurę czytaną przez młodego mężczyznę, której tytuł: *Wieści z Argentyny* miał wyjaśniać znaczenie obrazu[40]. W 1896 roku, Hirszenberg ponownie poruszył temat szabatu, malując *Drzemkę* – dziś znaną jedynie z opisu. Przedstawiona na płótnie scena ukazuje odpoczynek po piątkowej kolacji.

> Oto widać na stole resztki chały, solniczkę i niedopitą szklankę herbaty – młoda gosposia, zmawiając modlitwę, zdrzemnęła się nad książką. Przy niej stoi mąż [...] Nie jest ona piękną, twarz okrągła o rysach pospolitych i rudych włosach [...] tyle ciepła w tej postaci znużonej, oblanej światłem dogorywających szabasówek[41].

W opublikowanym przez „Izraelitę" tekście poświęconym obrazowi, ponownie podkreślano umiejętne oddanie fizjonomii – „są to ludzie, których się codziennie widzi", doskonałą technikę i umiejętne operowanie

[37] I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010, s. 109.

[38] Tytuł *Wieści z Argentyny* pojawił się w 1902 r. w artykule C. Ruth, *Samuel Hirszenberg*, „Ostund West" 1902.

[39] R.I. Cohen, M. Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, https://jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2689/InvokingSamuelOCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y ,p. 48 (dostęp: 12.06.2024).

[40] Należy wspomnieć, iż w okresie, gdy Hirszenberg malował swój obraz, na łamach popularnego wśród Żydów postępowych „Izraelity" pojawiała się rubryka *Listy z Argentyny*, w której relacjonowano plany barona Hirscha.

[41] „Izraelita" 1896, nr 31, s. 263.

światłem[42]. W 1899 roku Henryk Lew odwiedziwszy łódzką pracownię Hirszenberga, wspomniał obraz pt. *Pogawędka* przedstawiający piątkowy wieczór w mieszkaniu zamożnej żydowskiej rodziny: „[...] przy stole, na którym palą się świece szabasowe i czekają już chały, siedzi pani domu w towarzystwie sąsiadek, typowych kumoszek żydowskich"[43].

Zainicjowany w *Jeszybocie* temat modlitwy i refleksji powrócił w utrzymanym w nastroju poetyckiego realizmu obrazie pt. *Wieczorne modły* (*Ostatni Żyd*, *Modlący się Żyd*) z 1897 roku[44]. Rozgrywająca się przed oczami widza scena ukazuje pogrążonego w rozmyślaniach mężczyznę okrytego modlitewnym szalem. Przed nim, na drewnianym stole leży otwarta księga i jeszcze jeden tałes. Panujący we wnętrzu mrok, rozjaśnia zapalona świeca. Tak jak w przypadku wcześniejszego obrazu, kluczowym elementem kompozycji jest światło. Hirszenberg, podobnie jak Rembrandt, z którego twórczością musiał się zetknąć w Monachium, buduje scenę na pierwszym planie, pozostawiając tło zacienione. Płomień świecy pada na zamyślone oblicze Żyda i księgi, nadając ciepły ton stłumionej monachijskiej palecie barwnej. W 1902 roku obraz wystawiono w warszawskim Salonie Krywulta, razem z *Żydem Wiecznym Tułaczem* i włoskimi pejzażami. W poświęconej mu wzmiance, jaka ukazała się w „Izraelicie", podkreślano nie tyle walory malarskie, co domniemany wydźwięk przedstawienia „Czy w pamięci jego [Żyda – przyp. autorki] staje całe dotychczasowe życie w troskach i nędzy, zroszone obficie krwią własną, potem i łzami, zbrukane ohydą nienawiści, złorzeczeń i prześladowań?"[45].

W latach 1896–1899 Hirszenberg pracował nad dużych rozmiarów kompozycją pt. *Szema Israel*, ukazującą Żydów modlących się w synagodze[46]. Mniej więcej w tym samym czasie podobny temat realizował Leopold Pilichowski (*Jom Kippur*). W 1899 roku, Henryk Lew odwiedzający łódzką pracownię Hirszenberga wspominał o studiach typów żydowskich, które miały

[42] *Ibidem*.

[43] H. Lew, *Z pracowni malarskich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, nr 12, s. 125. Obraz uważany jest za zaginiony.

[44] *Ostatni Żyd*, 1897, olej, płótno 160 x 130 cm, Mishkan Le'Omanut Ein-harod, Izrael, nr inw. P-12. W 1902 r. obraz wystawiany był pod tytułem *Sądny dzień*, por. *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita" 1902, nr 4, s. 40–41.

[45] *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita" 1902, nr 4, s. 41.

[46] k., *Kronika łódzka*, „Izraelita" 1896, nr 26, s. 222.

posłużyć do przygotowywanego wówczas obrazu *Wychodźcy* oraz szkicach do nowych prac, m.in. obrazu *Szema Israel*, który wciąż pozostawał w fazie przygotowań.

Do malarstwa żydowskiej tradycji można włączyć także *Sielankę żydowską* – nieznany dziś obraz wzmiankowany na łamach „Izraelity"[47], kompozycje: *Stary żyd* (1902), *Święto w getcie*, *Klątwa*. W pastelu *Taszlich* (1907) Hirszenberg powraca do tematu żydowskich dylematów w obliczu zmieniającej się rzeczywistości. Tytuł odwołuje się do rytuału symbolicznego oczyszczenia w pierwszy dzień Rosz ha-Szana – święta Nowego Roku, gdy Żydzi zbierali się nad brzegiem rzeki i opróżniali kieszenie „wyrzucając" swoje grzechy. Na obrazie zostały ukazane cztery postacie z pochylonymi głowami spoglądające w wodę. Jeden z mężczyzn ubrany jest w zachodni, modny strój; inny, stojący nieco z tyłu w chasydzki długi chałat; pozostali dwaj także noszą tradycyjne stroje, z białymi nitkami frędzli (*cicit*) wystającymi spod kamizelek. W dniu, gdy w niebie otwierają się księgi życia i śmierci, czterej mężczyźni z różnych środowisk, połączeni wspólnym żydowskim losem, z niepewnością myślą o przyszłości [il. 3–4].

W 1907 roku artysta maluje również *Spinozę wyklętego*, metaforyczną kompozycję ukazującą wędrującego ulicami amsterdamskiego getta filozofa, odrzuconego przez grupę ortodoksyjnych Żydów. To symboliczne pożegnanie malarza z diasporą: w 1907 roku, po śmierci ojca, rozczarowany konfliktami z młodszym pokoleniem artystów, Hirszenberg wyjeżdża do Palestyny. W Jerozolimie tworzy głównie pejzaże i studia portretowe tamtejszych mieszkańców. W 1908 roku powstaje obraz *W drodze do Zachodniej Ściany*, przedstawiający tłum wschodnioeuropejskich Żydów podążających w kierunku rozświetlonego słońcem muru Drugiej Świątyni – świętego miejsca judaizmu, kolebki żydowskiego narodu.

Samuel Hirszenberg zmarł 15 września 1908 roku w Jerozolimie. W artykułach wspominających artystę podkreślano jego indywidualność, talent kolorysty i rysownika, swobodę twórczą, sumienność. „Nie poddawał się – pisano – z rozmyślnym wyrachowaniem modnym prądom popłatnych malowideł; zapatrzony w gwiazdę idei przewodniej wypowiadał się po malarsku, dobitnie i jasno"[48]. Chociaż kilka lat wcześniej Henryk Kohn na łamach

[47] *Ibidem*.

[48] Adwol [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, „Izraelita" 1908, nr 38, s. 373.

„Izraelity" zwracał uwagę na stylistyczną przynależność twórczości malarza do rodzajowego malarstwa polskiego[49], inni autorzy klasyfikowali go jednoznacznie jako „pieśniarza getta"[50] i wyraziciela żydowskiej duszy. W okresie kształtowania się ideologii syjonistycznej, historiozoficzna narracja wybranych dzieł, takich jak *Żyd Wieczny Tułacz*, *Wychodźcy*, *Czarny Sztandar*, uczyniła z Hirszenberga współtwórcę narodowej szkoły żydowskiego malarstwa, on sam jednak stronił od polityki. Zaprzyjaźniony z pisarzem Dawidem Fryszmanem, podejmował problematykę kryzysu ideowego doświadczanego przez środowiska żydowskie na przełomie XIX i XX wieku, do syjonizmu odnosił się jednak z dystansem – jak zauważył Seweryn Gottlieb – „nie był narodowo nastrojony"[51]. Wybór określonych motywów i konsekwentne ich wykorzystywanie przez cały okres działalności pozwala dostrzec w Hirszenbergu przede wszystkim żydowskiego artystę świadomego swego dziedzictwa, historii oraz powinności wobec społeczeństwa.

BIBLIOGRAFIA

Adwol, [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, „Izraelita" 1908, nr 38, s. 372–373.

Aleksandrowicz Oskar, *Samuel Hirschenberg*, „Almanach Żydowski", (red.) L. Reich, Lwów 1910, s. 73–77.

Bałus Wojciech, *Nastrój jako alibi. „Święto Trąbek" Aleksandra Gierymskiego*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziołowicz, Kraków 2009, s. 153–163.

Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica. Bar-Ilan Journal of Jewish Art" 2011, nr 7, s. 33–56.

Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, https://jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2689/InvokingSamuelOCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s.46–65 (dostęp:12.06.2024).

[49] H. Kohn, *E.M. Lilien, na tle sztuki żydowskiej (wyrażenia i refleksje)*, „Izraelita" 1901, nr 11, s. 124.

[50] Adwol, *Samuel Hirszenberg*..., s. 373.

[51] S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny" 1933, nr 50, s. 20.

Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Samuel Hirszenberg, 1865–1908: A Polish Jewish Artist in Turmoil*, London 2022.

F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj" 1895, nr 29, s.12.

Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.

Gadowska Irmina, *W stronę Syjonu. Samuel Hirszenberg w Łodzi 1892–1904*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 477–488.

Gerson Wojciech, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 327, s. 215.

Gottlieb Seweryn, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny dodatek społeczno-literacki" 1933, nr 50, s. 5.

Haake Michał, *Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym*, „Studia Judaica" 2018, nr 2, s. 21–251.

Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej. Hirszenberg Brothers in Search of the Promised Land, kat., red. A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017.

Hirszenberg Dina, *Samuel Hirszenberg (Berlin, 1909)*, Warszawa 2016.

Jellenta Cezary, *Herezye malarskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych" 1899, nr 50, s. 556–558.

„Izraelita" 1896, nr 31, s. 263.

k., *Kronika łódzka*, „Izraelita" 1896, nr 26, s. 222.

Kallenbach Jan, *Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 249, s. 231–234.

Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

Lew Henryk, *Z pracowni malarskich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, nr 12, s. 125–126.

Malinowski Jerzy, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000.

Piątkowska Renata, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997.

Piątkowska Renata, *Samuel Hirszenberg w zwierciadle krytyki polskiej (do 1908 roku)*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 277–287.

Pilichowski Leopold, *Sztuka i artyści żydowscy*, „Almanach Żydowski", red. L. Reich, Lwów 1910, s. 70–72.

Powalska I., *Samuel Hirszenberg and Zionism*, [w:] *Art in JewishSociety*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016, s. 41–48.

Ruth C., *Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1902.

Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat" 1907, nr 8, s. 4–5.

Tumarkin Goodman Susan, *Reshaping Jewish Identity*, [w:] T*he Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. S. Tumarkin Goodman, kat. wystawy Jewish Museum New York, New York 2001, s. 15–29.

„Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 340.

Wawrzeniecki Marian, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 52, s. 584–585.

W.F. [Wilhelm Feldman], *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka" 1908, t. 2, s. 307–308.

Zagrodzki Janusz, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały Sesji Naukowej* Łódzkiego *Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1–2 grudnia 1973 roku*, red. J. Ojrzyński, Łódź 1977, s. 93–97.

Ze sztuki, „Izraelita" 1896, nr 4, s. 32.

Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga, „Izraelita" 1902, nr 4, s. 40–41.

Z miasta. Artysta malarz, „Dziennik Łódzki" 1892, nr 160, s. 2.

Z sali Towarzystw. Zach. Sztuk pięknych, „Izraelita" 1893, nr 22, s. 188.

ILUSTRACJE

1. Samuel Hirszenberg, *Szkoła Talmudystów* (*Jeszybot*) 1887; Muzeum Narodowe w Krakowie

2. Samuel Hirszenberg, *Uriel Acosta i młody Spinoza* 1887, (zaginiony); pocztówka ze zbiorów I. Gadowskiej

3. Samuel Hirszenberg, *Taszlich* 1907; „Almanach żydowski" 1910, nr 10, s. [272]

4. Samuel Hirszenberg, *Wychodźcy* (Studium); „Almanach żydowski" 1910, nr 10, s. [280]

RENATA PIĄTKOWSKA
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
ORCID ID: 0000-0003-3101-2488

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.12

ŚWIADECTWO MIEJSCA I CZASU RYSUNKI FISZELA ZYLBERBERGA (ZBERA) Z OBOZU INTERNOWANIA W BEAUNE-LA-ROLANDE (DEPARTAMENT LOIRET WE FRANCJI)

STRESZCZENIE

Fiszel Zylberberg (ps. Zber) urodził się w 1909 roku w Płocku, studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, był członkiem Grupy Artystów Grafików *Czerń i Biel*. W 1936 roku wyjechał do Paryża. Wybuch II wojny światowej przerwał obiecującą karierę Zbera (takiego pseudonimu używał w Paryżu). Zatrzymany 14 maja 1941 roku w czasie tzw. łapanki żydowskiej, został internowany w obozie Beaune-la-Rolande. 4 lipca 1942 roku przewieziono go do obozu w Pithiviers, skąd 17 lipca został wywieziony do obozu Auschwitz, gdzie zginął 26 października 1942 roku.

Artykuł skupia się na wojennej twórczości Zbera – rysunkach z obozu Beaune-la-Rolande. Portrety współwięźniów, obozowe widoki, sceny ukazujące życie codzienne uwięzionych to ważne źródło historyczne i dokument osobisty. Analizując ich treść i materialność możemy zobaczyć nie tylko obozową codzienność, ale i wejrzeć głębiej – w nadzieję przeżycia, w marzenia o przyszłości.

Kolekcje obozowych prac Zbera znajdują się w Cercil Musée-Mémorial des enfants du Vel d'Hiv w Orleanie, w Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu oraz w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie.

SŁOWA KLUCZOWE: Fiszel Zylberberg, sztuka żydowska, Holokaust, Beaune-la-Rolande

TESTIMONY OF PLACE AND TIME. DRAWINGS BY FISZEL ZYLBERBERG (ZBER) FROM THE INTERNMENT CAMP IN BEAUNE-LA-ROLANDE (LOIRET, FRANCE)

Fiszel Zylberberg (pseud. Zber) was born in Płock in 1909, studied at the Warsaw School of Fine Arts. He was a member of the graphic artists group "Black and White". In 1936, he left for Paris. The outbreak of the Second World War interrupted Zber's promising career (Zber was a name he used in Paris). Detained on 14 May 1941 during the so-called Jewish round-up, he was interned in the Beaune-la-Rolande camp. On 4 July 1942, he was taken to the Pithiviers camp, from where he was deported to Auschwitz on 17 July. There he died on 26 October 1942.

This article centers on Zber's wartime work: drawings done in the Beaune-la-Rolande camp. Portraits of fellow prisoners, camp's views, pictures of prisoners' daily life are an important historical source and personal document. By analyzing their content and materiality, we can see not only the camp's everyday life, but also look deeper: into the hope of survival, into the dreams of the future. Collections of Zber's campworks can be found at Cercil Musée-Mémorial des enfants du Vel d'Hiv in Orléans, at the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme in Paris and at the United States Holocaust Memorial Museum in Washington DC.

KEYWORDS: Fiszel Zylberberg, Jewish art, Holocaust, Beaune-la-Rolande

„Moje najdroższe kochanie, dotarłem na miejsce, niedaleko Paryża. Jest bardzo piękna pogoda i to daje mi dużo nadziei. Co do mnie, nie martw się, jestem w bardzo dobrym humorze" – pisał w maju 1941 roku z obozu internowania w Beaune-la-Rolande Fiszel Zylberberg do Steni Bender (Bonder)[1]. 14 miesięcy później, 4 lipca 1942 roku Zylberberg został przewieziony do leżącego nieopodal obozu w Pithiviers, skąd 17 lipca wraz z 928 kobietami, dziećmi i mężczyznami został wy-

[1] List w języku francuskim, bez daty, 10 x 14,5 cm. Collection Cercil nINV 03, tłum. własne. Na odwrocie znajduje się szkic wnętrza baraku. Narzeczona artysty, pochodząca z Warszawy Stenia Bender (Bonder, 1911–1944) w czasie wojny działała we francuskim Ruchu Oporu. Aresztowana, osadzona w obozie w Drancy, 3 lutego 1944 r. została wysłana (pod nazwiskiem Guta Rosenstein) w transporcie nr 67 do Auschwitz, gdzie zginęła. Hersh Fenster, *Nos artistes martyrs*, Paris 2021, s. 133; Mémorial de la Shoah (memorial-delashoah.org) (dostęp: 27.08.2023).

wieziony transportem oznaczonym numerem „6" (*Convoi 6*)[2] do obozu koncentracyjnego w Auschwitz, gdzie zginął 26 października 1942 roku[3].

Beaune-la-Rolande leżące około 100 km na południowy zachód od Paryża liczyło w czasie wojny nieco ponad 1700 mieszkańców. Obóz (zbudowany w 1939 roku dla jeńców niemieckich) był usytuowany blisko centrum miasteczka. Wraz z obozami w Pithiviers i Jargeau był jednym z trzech obozów internowania znajdujących się w departamencie Loiret w Regionie Centralnym[4] (w *la zone occupée*, czyli terytorium Francji okupowanym przez III Rzeszę). Żydzi byli przetrzymywani w Pithiviers i Beaune-la-Rolande, w Jargeau zamknięto rodziny romskie. 14 maja 1941 roku przywieziono tam ponad 2000 mężczyzn, *Juifs étrangers* [Żydów nie posiadających obywatelstwa francuskiego], zatrzymanych tego dnia w Paryżu w pierwszej obławie na Żydów (byli to wyłącznie mężczyźni w wieku 18–60 lat), nazwanej *la rafle du Billet vert* [łapanką Zielonego Biletu][5].

---

[2] Od 28 czerwca 1942 r. więźniowie opuszczali obóz według listy alfabetycznej, dlatego Zylberberg pozostał dłużej w Beaune-la-Rolande: *Liste originale du convoi de déportation* [Lista więźniów z obozów w Beaune-la-Rolande i w Pithiviers wysłanych do KL Auschwitz między 8.5.1942 a 20.9.1942], VCC 87/b, Altsignatur, s. 213, nr 498, https://collections.arolsen-archives.org/en/document/11186755 (dostęp: 2.09.2023). W transporcie nr 6, oprócz ostatnich więźniów Beaune-la-Rolande, było też 193 mężczyzn, kobiet i dzieci zatrzymanych przez SS z Dijon oraz 52 z Orleanu, zob. *Pithiviers-Auschwitz*, *17 juillet 1942*, *6 h 15*. *Convoi 6*, *camps de Pithiviers et Beaune-la-Rolande*, red. M. Novodorsqui-Deniau, Orléans, Cercil 2006.

[3] Hersh Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 131.

[4] Obecnie nosi nazwę Region Centralny – Dolina Loary.

[5] Nazwa *Billet vert* pochodzi od koloru papieru, na którym wysłano wezwanie do stawienia się osobiście (*invités à se présenter en personne*) w poniedziałek 14 maja 1941 r. o godz. 7.00 rano w dzielnicowych komisariatach, w celu sprawdzenia sytuacji prawnej (*pour examen de leur situation*). Do wezwania dołączono listę rzeczy do zabrania (m.in. koc, pościel, bieliznę, przybory toaletowe, wodę i kartki na jedzenie). Większość wezwanych zgłosiła się na policję. W Paryżu i w okolicach zatrzymano tego dnia ponad 3700 osób, w większości byli to Żydzi z Polski, niewielka grupa pochodziła z Czechosłowacji i innych krajów. Zatrzymani, tego samego dnia zostali przewiezieni z dworca kolejowego Austerlitz, do obozów w Pithiviers (1700 osób) i w Beaune-la-Rolande (2000). Zob. D. Diamant, *Le Billet vert*. *Vie et lutte à Pithiviers et Beaune-la-Rolande*, *camps pour juifs*, *camps pour chrétiens*, *camps pour patriotes*, Éditions du Renouveau, Paris 1977; A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande (Loiret) (14 mai 1941 – 12 juillet 1943)*, „Le Monde Juif" 1982, nr 106, s. 43–44. 98 zdjęć z zatrzymań i transportu na

Zylberberg (w Paryżu używał pseudonimu Zber) przebywał wtedy we Francji od pięciu lat. Urodził się 23 lipca 1909 roku w Płocku. Malował od dziecka, w wieku 16 lat wyjechał do Warszawy, gdzie, jak napisał w podaniu do Szkoły Sztuk Pięknych, uczył się wieczorami w szkole rysunkowej, a zarobkował w zakładzie litograficznym[6]. Po ukończeniu kursów wieczorowych w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, został w 1928 roku studentem – wolnym słuchaczem Szkoły Sztuk Pięknych (przemianowanej w 1932 roku na Akademię Sztuk Pięknych) w pracowniach Władysława Skoczylasa i Felicjana Kowarskiego. Studia ukończył w 1935 roku[7]. Dużo malował, pasjonował się grafiką, był członkiem Grupy Artystów Grafików *Czerń i Biel*[8]; w styczniu 1936 roku jego prace znalazły się na pierwszej wystawie tej grupy w Zachęcie[9]. W tym samym roku pojechał do Francji, gdzie wkrótce dołączyli do niego przyjaciele z Akademii: Resia Ajnsztajnówna i Ilia Schor.

W Paryżu Zylberberg wystawiał na Salonach Jesiennych (1937, 1938)[10]. W 1938 roku wraz ze starszymi kolegami – Alfredem Aberdamem i Marcelem Słodkim – pokazał swoje prace w Galerie Bonaparte[11]. Tuż przed wybuchem wojny wydał tekę graficzną „Aux deux pays / quatorze gravures

dworzec, wykonanych przez niemieckie służby propagandowe, znajduje się w Mémorial de la Shoah w Paryżu, zob. L. Lalieu-Smadja, *Découverte d'un reportage inédit de la rafle du 14 mai 1941 dite «du Billet vert»*, „Revue d'Histoire de la Shoah" 2022, nr 1 (215), s. 327–343.

[6] Archiwum ASP, Akta studentów sprzed 1939, nr 1799.

[7] Archiwum ASP, Akta studentów sprzed 1939, nr 1799. Zob. też R. Piątkowska, *Studenci wyznania mojżeszowego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1923–1939). Studia – debiuty – kariery*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2015, nr 4, s. 669, 681, 683–684, 688, 690, 702–705.

[8] *Czerń i biel: ryciny Fijałkowskiej, Frydrysiaka, Kłopockiej, Sołtana, Fiszla Zylberberga*, oprac. T. Cieślewski syn, Warszawa 1937.

[9] *Katalog pierwszej wystawy prac członków Zespołu Artystów Grafików pod nazwą „Czerń i Biel"*, styczeń 1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1936.

[10] H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 220, 222. W tym czasie Zylberberg wystawiał też w Warszawie, w Instytucie Propagandy Sztuki oraz w Zachęcie.

[11] Wystawa w dniach 21.01–5.02.1938 r., zob. *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów. Część 3: Lata 1930–1939*, wybór, opracowanie i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2016, s. 455.

sur bois de Zber"[12] z pejzażami z Polski i Francji. Przedmowę napisał Pierre Mornand, krytyk sztuki, dziennikarz czasopisma „Le Courrier graphique", który rok wcześniej zamieścił prace młodego artysty w wydawnictwie „[11] artistes du livre"[13].

Wybuch II wojny światowej nie przerwał twórczej działalności Zylberberga. Po klęsce Francji w czerwcu 1940 roku pozostał w Paryżu, na tę decyzję wpłynął związek ze Stenią Bender. Jednak sytuacja Żydów we Francji z dnia na dzień stawała się coraz trudniejsza. W październiku 1940 roku rząd Vichy ogłosił *Statut des Juifs* [Statut Żydów] odbierający im prawa obywatelskie, m.in. możliwość wykonywania niektórych zawodów[14], zaś tym nieposiadającym francuskiego obywatelstwa (*Juifs étrangers*) groził zamknięciem w obozach internowania. Zapowiedziano także wprowadzenie *Fichier juif* [Rejestru Żydów]. Na wieść o tym Stefan Themerson zanotował w dzienniku: „...spis Żydów. I wiadomo już kto jest Żydem: ten kto ma lub miał więcej niż 2 dziadków wyznania „żydowskiego". Wstąpił do mnie Zber. Przyszedł w chwili, kiedy robiłem porządek po sobie w mieszkaniu. Miał, mówi, już ochotę do pracy – ta wiadomość odebrała mu ją zupełnie"[15]. Jednak wbrew tym niesprzyjającym sztuce okolicznościom Zylberberg dużo malował: portrety Steni, pejzaże, martwe natury, swoje paryskie mieszkanie i autoportret[16].

W obozie internowania w Beaune-la-Rolande Zylberberg nie przestał tworzyć. Wprawdzie już nie malował, nie rył w desce ulubionych drzeworytów,

---

[12] *Aux deux pays / quatorze gravures sur bois de Zber*, wstęp P. Mornand, Paris 1939.

[13] [11] *artistes du livre*, [Raphaël Drouart, Émilien Dufour, Peter Takal, Eduard Wiiralt, Zber, Valentin Le Campion, Irène Kolsky, Aimé Montandon, Gaston Nick, Léon Zack, Jean Bernard], par P. Mornand, Paris, „Le Courrier graphique" 1938.

[14] L. Joly, *The Genesis of Vichy's Jewish Statute of October 1940*, „Holocaust and Genocide Studies" 2013, t. 27, nr 2, s. 276–298; *idem*, *French Bureaucrats and Anti-Jewish Persecution: The "Jewish Service" of the Paris Police Prefecture, 1940–1944*, „Holocaust and Genocide Studies" 2019, t. 33, nr 1, s. 39–59; M. Mayer, *The French Jewish Statute of October 3, 1940: A Reevaluation of Continuities and Discontinuities of French Antisemitism*, „Holocaust and Genocide Studies" 2019, t. 33, nr 1, s. 4–22.

[15] *Niewysłane listy. Listy, dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942. Franciszka Themerson i Stefan Themerson*, koncepcja całości, wstęp i komentarze J. Reichardt, Warszawa 2019, s. 52.

[16] Obrazy z tego okresu znajdują się w zbiorach Mishkan Le'Omanut [Muzeum Sztuki] w kibucu Ein Harod, zob. J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017, s. 607–613.

ale miał papier, ołówki i kredki. Rysowane przez niego portrety współwięźniów, pejzaże, sceny z codziennego życia uwięzionych to ważne artystyczne źródło historyczne, dokument osobisty i autonomiczne dzieło sztuki[17].

Tym rysunkom chciałabym poświęcić więcej uwagi. Obozowe prace Zylberberga znajdują się w: Cercil Musée-Mémorial des enfants du Vel d'Hiv w Orleanie (4), w Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu (18)[18] oraz w United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie (20). Część pozostawił w swoich zbiorach ocalony z Zagłady Bernard Liebermann[19], który w 2003 roku przekazał rysunki Zbera do zbiorów waszyngtońskich. Zachowało się około 40 prac, możemy się domyślać, że było ich więcej[20].

Wszystkie (z wyjątkiem jednego) powstały w 1941 roku podczas pobytu w obozie Beaune-la-Rolande (niektóre w znajdującym się w miasteczku hospicjum dla starców). Większość wykonana jest ołówkiem, cztery rysunki w zbiorach waszyngtońskich zrobione są piórkiem i czarnym tuszem. Pięć pejzaży z tych zbiorów narysowano kolorowymi kredkami, zapewne latem. Widzimy na nich zielone korony drzew, bujne, żółto kwitnące łąki. Portrety najczęściej sygnowane są „F. Zber | 1941 | Beaune la Rolande", natomiast w szkicach z obozu artysta dodawał czasem: *du camp* [z obozu] lub *au camp* [w obozie]. Te wykonane w domu starców mają dopisek: *Hospice de Beaune la Rolande*. Wszystkie portrety są anonimowe. Wyjątkiem jest identyfikująca portretowaną dedykacja dla Annette Monod, asystentki (pracownicy)

[17] I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 98–106.

[18] W 1991 r. rysunki Zbera przekazała do zbiorów Musée d'art et d'histoire du Judaïsme Dwora Furmanski, żona Izaaka Furmanskiego. Muzeum zorganizowało wystawę *Zber. Portraits de Beaune-la-Rolande 1941*, Paris, 18.06.–12.09.2004.

[19] Rysunek ołówkiem z kolekcji Bernarda Liebermanna „La partie de cartes/portret" (1941) został sprzedany 24 czerwca 2019 r. na aukcji w Leclere – Maison de Ventes.

[20] Historię ich ocalenia opowiedziała Monique Hepner z domu Furmanski, córka Izaaka Furmanskiego: Stenia Bender powierzyła je Dworze Furmanski, matce Monique. Monique i jej matka, ukrywając się przez resztę wojny, wielokrotnie zmieniając adresy, zawsze miały ze sobą teczkę z rysunkami Zbera. Po powrocie z obozów Izaak Furmanski szukał krewnych Zbera (Stenia została zamordowana w Auschwitz w 1944), ale nikogo nie odnalazł. *Témoignage de Monique Hepner née Furmanski, enfant cachée en France – Mémorial de la Shoah* (memorialdelashoah.org) (dostęp: 27.08.2023). Wojnę przeżył brat Fiszela, Józef Zylberberg-Załęski.

socjalnej francuskiego Czerwonego Krzyża w obozie: *A Mademoiselle Monot qui représente pour nous, étrangers, la vraie France* [Dla panny Monot, która dla nas, cudzoziemców, uosabia prawdziwą Francję][21].

* * *

Młody (w chwili zatrzymania miał 32 lata) artysta nie wiedział, jak długo będzie zamknięty za drutami, nie wiedział, czym będzie dla niego trwający ponad rok (jak się okazało) pobyt w obozie, nie mógł przewidzieć jak naprawdę zakończy się „internowanie"[22]. Ograniczenie praw Żydów we Francji i w innych krajach, zamknięcie w obozach Żydów „cudzoziemskich", w powszechnym odczuciu wpisywało się raczej w „zwyczajowe", trwające od wieków prześladowania Żydów w Europie, w rasistowskie uprzedzenia, było wyrazem państwowego antysemityzmu rządu Vichy[23]. Nie potrafiono sobie wyobrazić, że był to początek realizacji hitlerowskiego planu wymordowania wszystkich europejskich Żydów.

Zamknięci w obozie mężczyźni mieli kontakt ze światem zewnętrznym (niektórzy pracowali poza obozem), ich rodziny żyły „bezpiecznie" w dawnych mieszkaniach. Raz w tygodniu mogli wysyłać i otrzymywać pocztę oraz paczki[24] (przechodzące cenzurę, istniały też drogi nielegalne). Rodziny odwiedzały ich w obozie, a jak wspomina córka Izaaka Furmanskiego, w grudniu 1941 roku ojciec dostał 24 godzinną przepustkę na wyjazd do Paryża[25].

[21] W dedykacji Zber błędnie zapisał nazwisko. Anette Monod pamiętana jest przede wszystkim jako niosąca ofiarną pomoc Żydom uwięzionym 16–17 lipca 1942 r. w Welodromie Zimowym (Velodrome d'Hiver) w Paryżu. Była to największa obława na żydowskie kobiety, dzieci i mężczyzn we Francji. F. Anquetil, *Annette Monod, l'ange du Vel' d'Hiv', de Drancy et des camps du Loiret*, Maisons-Laffitte/64-Orthez 2018. W zbiorach United States Holocaust Memorial Museum jest wywiad z Anette Leiris (Monod), w którym wspomina ona o malarzu (nie wymieniając jego nazwiska), który wykonał jej portret w obozie i jak można przypuszczać, ów portret autorstwa Zbera wciąż jest w posiadaniu jej rodziny. Oral History | Accession Number: 2001.5.2 | RG Number: RG-50.498.0002; https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn508513 (dostęp: 27.08.2023).

[22] We Francji od 1939 r. istniały obozy internowania dla walczących po stronie republiki uczestników wojny domowej w Hiszpanii.

[23] L. Joly, *The Genesis of Vichy's Jewish Statute of October 1940*..., s. 276–298.

[24] A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 59–60.

[25] *Témoignage de Monique Hepner née Furmanski, enfant cachée en France – Mémorial de la Shoah* (memorialdelashoah.org) (dostęp: 27.08.2023).

W pierwszym okresie (do 27 czerwca 1941 roku) około 200 więźniów zostało zwolnionych. Byli to chorzy, weterani, młodzi poniżej 18 roku życia i mężczyźni mający powyżej 55 lat[26]. Jednym z nich był pochodzący z Białegostoku malarz Bencjon Rabinowicz (Benn) zwolniony po miesiącu ze względu na stan zdrowia[27].

Obóz internowania był więc niedogodnością i ograniczeniem wolności, ale nie wiązał się z przemocą, nie był zapowiedzią śmierci. Wśród obozowych towarzyszy Zbera najwięcej było Żydów z Polski, rzemieślników i robotników – krawców, szewców, fryzjerów, stolarzy, mechaników[28]. Dla większości jidysz był językiem ich codzienności, w obozowej bibliotece najwięcej było książek w języku żydowskim[29]. Także dla Zylberberga jidysz był językiem rodzimym (mamełoszn), chociaż w podaniu do SSP podał polski jako ojczysty[30].

W obozie panował głód (wyżywienie było niewystarczające, nawet paczki od rodzin nie pomagały, sytuację poprawiło dopiero otwarcie kantyny), chłód (baraki były źle ogrzewane) i ciasnota (w każdym z 14 baraków mieszkało około 200 więźniów śpiących na piętrowych pryczach bez sienników i prześcieradeł)[31]. Warunki sanitarne były fatalne. W dodatkowych

[26] A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 47.

[27] Benn (Bencjon Rabinowicz) (1905–1989) przez resztę okupacji ukrywał się wraz z żoną. Po wojnie wydał album rysunków z obozu: *Carnet du camp de Beaune-la-Rolande (Album)*, Paris 1962, wznowiony: *Carnet du camp – Camp Drawings*, *14 mai–24 juin 1941*, Paris 1988. Zylberberg sportretował kolegę w obozie. Portret Benna był reprodukowany w pierwszym wydaniu książki Hersza Fenstera, *Undzere farpaynikte kinstler*, Paris 1951, s. 108 i ponownie, tym razem w kolorze, we francuskim przekładzie książki Fenstera, *Nos artistes martyrs*..., s. 130. Obecnie znajduje się w kolekcji Samsona Munna (USA). Innym artystą zamkniętym w Beaune-la-Rolande był pochodzący z Wilna rzeźbiarz David-Michel Krewer (1904–1942). W obozie Krewer rysował, rzeźbił w drewnie. H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 245–246.

[28] A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 44.

[29] W bibliotece było 1800 woluminów w języku żydowskim i francuskim. A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 55.

[30] Archiwum ASP, Akta studentów sprzed 1939, nr 1799.

[31] W zbiorach United States Holocaust Memorial Museum znajduje się krótki film nakręcony w Beaune-la-Rolande przez Paula Engelmana z Pragi, najprawdopodobniej w dniu przyjazdu do obozu 14 maja 1941. Zatrzymany w „łapance Zielonego Biletu", Engelman emigrował wcześniej, w marcu 1939 r., z Czech do Francji. Film | RG Number:

barakach mieściły się toalety i prysznice, kuchnia i magazyn, infirmeria (lekarzami byli internowani), biblioteka. Obozy były pilnowane przez żandarmerię francuską, nadzorowane przez władze niemieckie[32].

Życie w obozie było monotonne. Internowani, skazani bez wyroku na karę bez końca, oderwani od rodzin, społeczności, od życia, jakie prowadzili, od swojej człowieczej (nie tylko przecież narodowej) tożsamości, żyjący w tłumie nieznanych ludzi, w ciasnocie, bez prywatności, w upokorzeniu (ale bez przemocy i tortur)[33] musieli znaleźć sposób przetrwania. Odnaleźli go we wzajemnym wsparciu, w bliskich relacjach międzyludzkich, w rodzących się przyjaźniach, w życiu religijnym (w jednym z baraków była synagoga, prowadzono też kuchnię koszerną), we wspólnym działaniu. Niektórzy pracowali na farmach, inni wykonywali prace porządkowe na miejscu. Starano się zorganizować sobie czas. Odbywały się kursy i spotkania, turnieje gier w szachy i warcaby[34], trwały próby kółka dramatycznego prowadzone przez aktorów żydowskiego teatru PIAT[35], działał chór[36]. Francuska administracja obozu popierała te aktywności, które więźniom zapewniały zajęcie, a obsłudze obozu spokój. Poza tym możliwość zakazu uczestnictwa była narzędziem dyscyplinującym więźniów[37].

RG-60.7167 | Film ID: 4339, Family scenes in Prague; Beaune-la-Rolande transit camp in France in 1941 – Collections Search – United States Holocaust Memorial Museum (ushmm.org) (dostęp: 2.09.2023).

[32] A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 41–52.

[33] P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables. L'art dans les camps d'internement français 1939–1944*, Paris 2003, s. 100.

[34] Fotografie w zbiorach Memorial de la Shoah: gra w szachy, nr MII_1493, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:425316; turniej warcabów, fotograf Chaim Kac, kolekcja Josepha Rychnera, nr MII_814, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373285 (dostęp: 10.09.2023).

[35] PIAT [Parizer yidisher arbeter-teater (Paryski Żydowski Teatr Robotniczy)] działał od roku 1933 w Paryżu.

[36] Fotografia chóru w zbiorach Memorial de la Shoah, nr CIII_290, ze zbiorów Davida Diamanta, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:397802 (dostęp: 10.09.2023).

[37] Zdarzały się ucieczki z obozu. A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 61.

Jak zauważa Pnina Rosenberg, izraelska badaczka analizująca sztukę z obozów internowania we Francji, więźniowie starali się „odtworzyć" normalność egzystencji – widzimy to nie tylko w wielu pracach z różnych obozów, ale także u Zylberberga[38]. Nawet jeśli był to tylko pozór normalności, dawał jednak poczucie utrzymania kontroli nad własnym życiem. Zylberberg trzy razy w tygodniu uczył rysunku i malarstwa, raz w tygodniu perspektywy[39]. Na zorganizowanej w grudniu 1941 roku wystawie pokazano prace jego uczniów oraz samego Zbera[40], a na kolejnej, otwartej w marcu 1942 roku, Zylberberg otrzymał I nagrodę za portrety współwięźniów, pejzaże obozowe i zaangażowanie w nauczanie[41]. Wystawy, w których brali udział zarówno zawodowcy, jak i amatorzy, i na których wystawiano dzieła artystyczne, modele (m.in. model obozu) oraz prace w metalu i drewnie, były atrakcją dla więźniów, a także dla mieszkańców miasteczka. Ci ostatni chętnie je zwiedzali, podobnie jak członkowie obozowej administracji i żandarmi, wśród nich nawet prefekt policji francuskiej w Loiret[42].

* * *

Podzielam przekonanie Pniny Rosenberg i Izabeli Kowalczyk, że dzieł artystycznych tworzonych w gettach i obozach przez bezpośrednich świadków (obozowe rysunki Zbera uważam za prace z Zagłady) nie wolno rozpatrywać

[38] P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables*..., s. 116.

[39] *Ibidem*, s. 124.

[40] Wystawy w Beaune-la-Rolande i w Pithiviers organizowane były przez obozowe *commission culturelle* [komisje kulturalne]. W 1940 r. zakazano artystom Żydom udziału w paryskich salonach, m.in. w Salonie Jesiennym, wystawy w obozach były więc jedynymi, gdzie mogli „oficjalnie" pokazywać swe dzieła. H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 129; D. Diamant, *Le Billet vert*..., s. 91, 133; P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables*..., s. 13, 124.

[41] *Ibidem*, s. 126. W kolekcji Anette Monod w Memorial de la Shoah znajdują się zdjęcia z wystawy zorganizowanej w marcu 1942 r.:

- nr MII_770, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373202 (dostęp: 10.09.2023);
- nr MII_771, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:360024 (dostęp: 10.09.2023);
- nr MII_773, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373214 (dostęp: 10.09.2023);
- nr MII_773b, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373236 (dostęp: 10.09.2023).

[42] A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 56; P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables*..., s. 125.

jedynie jako źródeł historycznych (chociaż, jak słusznie zauważa poznańska badaczka, są one zbyt rzadko wykorzystywane przez historyków), gdyż „same w sobie są również interpretacją historii"[43]. Tym bardziej więc, jak pisze Kowalczyk, „nie można się zgodzić na ich rozpatrywanie z punktu widzenia jedynie artystycznego należą bowiem bardziej do kultury wizualnej aniżeli historii sztuki"[44]. Nie podważa to jednak sensu wnikliwego oglądu prac Zbera. Analizując ich treść i materialność, możemy zobaczyć nie tylko obozową codzienność, ale i wejrzeć głębiej – w nadzieję przeżycia, w marzenia więźniów – w tym także ich autora, więźnia-artysty[45].

Zylberberg miał przywilej pracy artystycznej poza obozem, w domu starców (hospicjum) w Beaune-la-Rolande. Część zachowanych prac Zbera to poruszające portrety mieszkańców przytułku. Stary mężczyzna w berecie na głowie[46], o bladej, zmęczonej twarzy i podkrążonych oczach rysowany jest piórkiem, delikatną kreską. Spogląda pewnie przed siebie, choć ze smutkiem i bez nadziei. Piękny, pełen godności i powagi jest portret kobiety ze zbiorów Cercil[47]. Czepeczek na głowie, schludny strój, medalik wyłożony na wierzch świadczą, że portretowana starannie przygotowała się do pozowania. W kolekcji Cercil znajduje się też rozdzierający portret staruszki, tym razem ujętej w całej postaci. Przycupnęła na skraju prostego krzesła, jakby zatrzymana przez artystę, by mu pozowała. Na głowie nosi czapeczkę, na sukienkę nałożyła obszerny fartuch, siedzi skrępowana, w rękach mnie chusteczkę, pełną bólu twarz zwraca ku artyście[48]. Te rysowane z wrażliwością i czułością portrety starych ludzi pokazują ich samotność, ale i współczucie, jakie żywił dla nich artysta. Niewątpliwie zamknięcie i osamotnienie, których sam doznawał, zbliżały go do pensjonariuszy przytułku, pozwalały zrozumieć ich cichą rozpacz.

---

[43] I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*..., s. 57.

[44] *Ibidem*, s. 98.

[45] L. Nader, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadku z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów" 2018, nr 14, s. 171–173.

[46] „Old Man in the Hospice at Beaune-la-Rolande", 1941, piórko, tusz/papier, 21,3 x 14,5 cm, United States Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2003.462.9.

[47] Bez tytułu, ołówek/papier, 32,1 x 24,4 cm, Cercil – Musée-Mémorial des enfants du Vel d'Hiv w Orleanie, nINV 210-05.

[48] Bez tytułu, ołówek/papier, 32,5 x 25 cm, Cercil – Musée-Mémorial des enfants du Vel d'Hiv w Orleanie, nINV 210-16.

Z równą czułością rysował portrety współwięźniów. Dzielił z nimi dramat uwięzienia, smutek, tęsknotę za bliskimi. Podobnie jak oni, żył między nadzieją na wolność a poczuciem jej dojmującej utraty, męczyła go bezcelowość codziennej egzystencji. W większości prac Zylberberga to obozowa rzeczywistość jest dla niego najważniejszym punktem odniesienia. Zapisywał na kartkach twarze konkretnych ludzi, szkicował przestrzeń obozu, patrzył okiem więźnia-artysty na świat za drutami. Jego rysunki są świadectwem miejsca i czasu, zapisem rzeczywistości wokół – dosłownie, jako świata wewnątrz, zamkniętego drutami, ograniczonego ścianami baraków i jako rozległego krajobrazu za drutami.

Kim byli więźniowie, których portretował? Nie znamy ich nazwisk, nie wiemy, czy znał ich dobrze, czy przyjaźnił się z nimi. Dlaczego nie notował ich imion? Być może to oni prosili go o te portrety, by przesłać je rodzinom, by potwierdzić swoje istnienie, by podtrzymać siebie i swoich bliskich na duchu. Nie bali się niepamięci, nicości, nie dbali więc o to, by podpisać je ich nazwiskami.

Są wśród nich młodzi chłopcy i dojrzali mężczyźni. Najczęściej są to popiersia, ujęte en face lub z półprofilu, rzadziej uchwyceni zostali w półpostaci[49]. Portrety są wyraziste (widać w nich godną starych mistrzów maestrię Zbera). To twarze konkretnych osób, z ich człowieczeństwem, stosunkiem do świata. Nie są przerażeni, raczej smutni i zrezygnowani, niektórzy pełni powagi, w oczach innych czai się uśmiech i humor. Zylberberg uchwycił w ich twarzach stan oczekiwania na to, co przyniesie przyszłość. My wiemy, że był to czas czekania na śmierć, oni żyli w zawieszeniu. Ich życie zatrzymało się, na miesiące, być może lata, ale nie tracili nadziei na uwolnienie. To portrety ludzi, którzy nie wiedzieli o „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej", nie myśleli z trwogą o przyszłości. Z zachowanych listów i relacji ocalonych wiemy, że uwięzieni nie przeczuwali śmierci nawet wtedy, gdy wczesnym

[49] Większość portretów ma wielkość ok. 33 x 25 cm, co wskazuje na to, że artysta specjalnie przygotowywał papier na portrety; podobnej wielkości są kartony, na których rysował pensjonariuszy hospicjum. Wszystkie prace są na podłożu papierowym. Papier, zwłaszcza ten używany do portretów, jest dobrej jakości, karty starannie przycięte, krawędzie równe. Mniejsze rysunki, o wielkości ok. 16,5 x 23 cm, na których szkicował sceny obozowe, są gorszej jakości. Prawie wszystkie rysunki przetrwały w dobrym stanie, czasami papier jest lekko zżółknięty. Materiały do rysowania – papier, kredki, ołówki znalazły się w obozie dzięki Anette Monod, która umieściła je na pilnej liście potrzeb. A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 56.

latem 1942 roku ładowano ich do wagonów jadących do Auschwitz, wciąż wierzyli, że jadą do pracy[50].

Wśród zachowanych rysunków Zbera najliczniejsze są portrety[51], inne to pejzaże i reporterskie sceny z obozowej powszedniości – nudy zabijanej grą w karty, rozmową, lekturą czy snem[52]. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą obozowego życia jest bezczynność. Jego tłem jest codzienność – pranie rozwieszone na płocie, proste, zbite z desek drewniane prycze i ławki. Treścią – papierosy, gra w karty, czytanie, czasem rysowanie. To życie surowe i pozbawione jakichkolwiek luksusów. W uchwyconych na żywo scenkach, czasem kilku na jednej karcie, podobnie jak w szybkich szkicach postaci uderza spokój. Zdaje się, jakby wszyscy i wszystko wokół zastygło w bezruchu. Wszechobecne uczucie beznadziei i rezygnacji najlepiej charakteryzuje obozowe życie, jakie ukazuje nam w swoich rysunkach Zber.

Sam obóz (baraki, druty, wieżyczki strażnicze) jest właściwie niewidoczny, czasem w tle dostrzegamy ścianę baraku czy ogrodzenie z drutów. Na jednym z dwóch szkiców na rysunku ze zbiorów Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie[53] jedyny raz widzimy obóz – płot, druty i bramę, budkę wartowniczą i zarys sylwetki strażnika. Nawet wtedy jednak zamknięcie nie jest całkowite, brama jest otwarta, drogą na drugą stronę musiało przejść wielu więźniów, widzimy ich ślady odbite w piasku. Nastrój rysunków Zylberberga kontrastuje ze znanymi nam zdjęciami i relacjami, w których podkreślany jest element działania i samoorganizacji internowanych. W pracach Zbera izolacja (którą widzimy także między więźniami) i przygnębienie są mocno odczuwalne.

---

[50] Convoi 6 – Convoi 6 (convoisduloiret.org) (dostęp: 10.09.2023); dla innych był to kres złudzeń. A. Rutkowski, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande*..., s. 61–62.

[51] Jedna czwarta dzieł powstałych w obozach i gettach to portrety. J. Blatter, S. Milton, *Art of the Holocaust*, London 1982, s. 142; P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables*..., s. 83–106.

[52] Zachowały się zdjęcia z obozu, największa kolekcja znajduje się w Memorial de la Shoah w Paryżu. 24 zdjęcia wykonane przez Propagandakompanien der Wehrmacht – Heer und Luftwaffe i dokumentujące życie w obozie latem 1941 r. (m.in. zdjęcia z odwiedzin rodzin) są w Bundesarchiv w Koblencji, https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/en/search/?yearfrom=&yearto=&query=beaune+la+rolande&itemsperpage=48 (dostęp: 16.09.2023).

[53] Rysunek ze zbiorów United States Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2003.462.16, ołówek/papier, 21 x 18 cm, w katalogu muzeum błędnie opisany jako: "Waiting at the Station", Double drawing of people waiting at a station by a Polish Jewish inmate – Collections Search – United States Holocaust Memorial Museum (ushmm.org) (dostęp: 16.09.2023).

Inne są barwne widoki z szeroką panoramą przestrzeni poza drutami[54]. Zapominamy przez chwilę, że to pejzaże z przymusowego pleneru. Widnokrąg jest daleki, w głębi rozciągają się rozległe, płaskie pola, kwitnące łąki, zieleń drzew i niskie zabudowania. To pejzaże wolnego świata, otwierające się na jego piękno. Te sielskie widoki, kreślone delikatnie i starannie są (prawie) bezludne. Najważniejsze jednak okazuje się to, co znajduje się poza głównym polem uwagi. Dopiero przy uważnym przyjrzeniu rozpoznajemy znajdujące się na pierwszym planie ogrodzenia, siatki z drutu kolczastego czy wieżyczki strażnicze, pozornie niewidoczne, ukryte w pejzażu. I zdajemy sobie sprawę, że rysowano je z wewnątrz obozu, że jest to spojrzenie z zamknięcia na wolny świat. Nie ma w nich obozu, jakby go w ogóle nie było. Jest za to przejmujące doznanie pustki i mimo ograniczonej drutami perspektywy, rozległości przestrzeni wzmacniającej emanującą zewsząd melancholię. Jej nastrój czujemy też w subtelnych, rysowanych czarnym piórkiem panoramicznych widokach płaskich pól wokół Beaune-la-Rolande[55], gdzie w bukoliczny krajobraz wcina się ostry rytm żerdzi i rozciągnięty między nimi drut kolczasty. Niezwykły jest rysunek wysokiego, rozłożystego drzewa z wygiętymi konarami, z jednej strony uschniętego[56]. Stoi samotnie, pień i gałęzie tworzą znak V, znak zwycięstwa. Czy dlatego je narysował? A może uwagę artysty przyciągnęła moc drzewa, trwanie na przekór wszystkiemu?

Obóz nie istniał na mentalnej mapie Zylberberga. Izaak Furmanski wspominał, że Zber „żył w swoim świecie i ponieważ podczas dyskusji i rozmów zawsze pozostawał z boku, ludziom, którzy mało go znali, wydawało się, że nie rozumie tych tragicznych czasów”[57]. W jego obozowych pejzażach czujemy, czym jest marzenie o wolności, nie poddawanie się niewoli. Rysując, Zber nie odtwarzał świata – stwarzał go na nowo. Chronił siebie przez sztukę, sztuka była też dla niego ucieczką przed rzeczywistością.

[54] Prace w zbiorach United States Holocaust Memorial, Accession Number: 2003.462.3; 2003.462.4; 2003.462.5; 2003.462.6; 2003.462.7.

[55] „Landscape near Beaune-la-Rolande”, 1941, piórko, czarny tusz/papier, 21 x 18 cm, United States Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2003.462.11.

[56] „Sketch of a Bare Branched Tree”, piórko, czarny tusz/papier, 16,2 x 21,50 cm, United States Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2003.462.8.

[57] H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 131.

* * *

Rysunki Zbera z obozu Beaune-la-Rolande to nie tylko dokumentarny zapis rzeczywistości. Są one także osobistym świadectwem zmuszającym nas do zadania pytań o rolę, jaką wyznaczył dla siebie artysta, o znaczenie, jakie miała dla niego twórczość w tych warunkach.

Nie przestał być twórcą portretującym, tak jak przed wojną, świat, który był mu bliski: prostych ludzi – biedaków z płockich zaułków, ulice i kościoły – Płocka czy dumną potęgę paryskiej Notre Dame. Jego twórczość zawsze miała czytelny temat i realistyczną formę, podobnie, jak twórczość wielu uczniów warszawskiej ASP, twórców skupionych w Bloku Zawodowych Artystów Plastyków czy w grupie *Czerń i Biel*. Jednak w przedwojennych pracach Zylberberga pozornie realistyczna wizja jest artystyczną kreacją, w której naturalistyczna forma jest narzędziem do idealizowania i estetycznego portretowania ludzi i świata.

Czy w obozie Zber chciał być tylko (i aż) kronikarzem świata zamkniętego drutami? W jego pracach z tego czasu dominuje werystyczna optyka, fotograficzna wierność, podobnie zresztą – co podkreśla Pnina Rosenberg – jak w większości prac powstałych w obozach internowania[58]. Od pierwszego szkicu z listu do Steni, na którym dwóch młodych, skromnie ubranych mężczyzn siedzi na górnej pryczy w baraku, Zylberberg wybrał dla siebie pozycję świadka oraz kronikarza obozowego świata i dlatego wierność jego odwzorowania / zapisu była dla niego najważniejsza. Podobnie jak perspektywa ofiar. Te rysunki były nie tylko odciskiem rzeczywistości, świadectwem, ale i skierowanym ku przyszłości znakiem pamięci.

Internowanie nie było dla Zylberberga i jego towarzyszy doświadczeniem granicznym, znanym z gett, obozów koncentracyjnych i obozów Zagłady. Było, jak się wydawało wtedy, głównie doświadczeniem egzystencjalnym. Rysunki Zbera z Beaune-la-Rolande to sztuka powstała w cieniu Zagłady[59], w nieświadomości jej nieuchronności. Teraz widzimy w tych rysunkach także pośredników w przekazywaniu afektów. Humanistyka afektywna[60]

[58] P. Rosenberg, *L'Art des Indésirables*..., s. 47–106.

[59] I. Kowalczyk, *Polish Art of/on/in the Shadow of the Holocaust*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku" 2020, nr 6, s. 201.

[60] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

rozwinięta przez Luizę Nader w afektywną historię sztuki, pozwala przywrócić podmiotowi – artyście – siłę sprawczą, odwołać się do wspólnoty, a w historii sztuki umocnić pojęcie empatii[61].

Dla Zbera sztuka była warunkiem jego istnienia. Twórczość w obozie była ratowaniem swojego przedwojennego „ja" w sensie społecznym i psychologicznym[62], ale też aktem empatii i współczucia. „Niewysoki, chudy i milczący: prawie niezauważalny, nieśmiały chłopiec" – pisał o nim Furmanski[63]. Mimo „niewidzialności" ich autora, obozowe rysunki Zbera stwarzały wspólnotę uwięzionych, ocalały ich osobność i indywidualność, były aktem nadziei[64].

* * *

Transport nr 6 dotarł do Auschwitz 19 lipca 1942 roku. Jedynym świadectwem pobytu Zylberberga w obozie[65] jest tużpowojenna relacja Izaaka Furmanskiego[66], towarzysza z Beaune-la-Rolande i transportu numer 6, ostatniego francuskiego transportu, z którego wszyscy więźniowie zostali przyjęci do obozu[67].

Po dwóch dniach w obozie, Zylberberga rozpoznał więzień, „wielki polski artysta" (Furmanski nie pamiętał jego nazwiska, być może był to Ksawery Dunikowski). Dzięki jego wstawiennictwu Zber został zatrudniony w biurze. Poza tym malował na zamówienie więźniów pejzaże i inne obrazy, dzięki czemu „jego życie w obozie było do zniesienia, nie był bity"[68]. Jesienią

[61] L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty drugie" 2014, nr 1, s. 14–39.

[62] I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*..., s. 101–102, *eadem*, *Polish Art of/on/in the Shadow of the Holocaust*, s. 201.

[63] H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 129.

[64] Odnalazłam Zylberberga na zrobionym 14 kwietnia 1942 r. zdjęciu z kolekcji C.D.J.C./Michel Szer. Zber (pali papierosa w fifce) siedzi w drugim rzędzie, pierwszy z lewej, w swobodnej pozie, z założonymi nogami, Memorial de la Shoah, nr MXII_11300, https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:409181 (dostęp: 10.09.2023).

[65] W częściowo tylko zachowanych aktach obozowych nie zachowały się żadne informacje o Zylberbergu. Dziękuję za pomoc pani Agnieszce Drozdowskiej z Zespołu ds. integracji danych i informacji o ofiarach KL Auschwitz.

[66] H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 129–131.

[67] Po przybyciu do obozu mężczyźni otrzymali numery: 48880–49688, kobiety: 9550–9668. Z liczącego 928 osób transportu ocalało 97 osób.

[68] H. Fenster, *Nos artistes martyrs*..., s. 131.

1942 roku w czasie epidemii tyfusu, młody artysta zachorował i znalazł się w przeznaczonym dla więźniów żydowskich bloku 7[69]. Kiedy po obozie rozeszła się wieść o wysłaniu chorych z tego bloku do komory gazowej, Furmanski i zaalarmowani przez niego polscy koledzy namawiali Zbera do natychmiastowego opuszczenia szpitala. Ten jednak wiedząc, że nie ma go na liście, wierzył, że ocaleje. Stało się inaczej. Wszyscy chorzy znajdujący się tego dnia w bloku nr 7 zostali zamordowani 26 października 1942 roku w komorze gazowej[70].

BIBLIOGRAFIA

Anquetil Frédéric, *Annette Monod, l'ange du Vel' d'Hiv', de Drancy et des camps du Loiret*, Maisons-Laffitte/64-Orthez 2018.

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, *Akta studentów sprzed 1939*, nr 1799.

Bartnicka-Górska Hanna, Szczepińska-Tramer Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.

Blatter Janet, Milton Sybil, *Art of the Holocaust*, London 1982.

Cieślewski Tadeusz (oprac.), *Czerń i biel: ryciny Fijałkowskiej, Frydrysiaka, Kłopockiej, Sołtana, Fiszla Zylberberga*, Warszawa 1937.

Convoi 6 – Convoi 6 (convoisduloiret.org) (dostęp: 10.09.2023).

Diamant David, *Le Billet vert. Vie et lutte à Pithiviers et Beaune-la-Rolande, camps pour juifs, camps pour chrétiens, camps pour patriotes*, Paris 1977.

[69] *Rysunek A*, [w:] *Szkicownik z Auschwitz*. To zbiór 22 rysunków ołówkiem, kredką i tuszem nieznanego autora wykonanych prawdopodobnie w 1943 r. na terenie Birkenau. Na jednym z rysunków widzimy przeznaczony dla Żydów blok nr 7. W *Szkicowniku z Auschwitz* czytamy: „To z tego bloku dwa razy w tygodniu, w poniedziałek i czwartek, wywożono transporty do komór gazowych. (...) Co kilka dni przychodził oficer raportowy, Oberscharfuhrer, który nazywał się – jeśli się nie mylę – Plagge, aby zabrać od stu do dwustu osób z tego bloku do komór. Zabierał potrzebną mu liczbę chorych, nie zwracając uwagi, czy byli to rzeczywiście ciężko chorzy, czy lekkie przypadki. W ten sposób blok był regularnie opróżniany i znowu zapełniany rzekomo chorymi, *Wspomnienia byłego więźnia Andre Letticha, nr obozowy 51224*, tłum. G. Nikliborc, [w:] *Szkicownik z Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2011, oprac. i teksty A. Sieradzka.

[70] H. Fenster, *Nos artistes martyrs...*, s. 131.

Double drawing of people waiting at a station by a Polish Jewish inmate – Collections Search – United States Holocaust Memorial Museum (ushmm.org) (dostęp: 16.09.2023).

Family scenes in Prague; Beaune-la-Rolande transit camp in France in 1941 – Collections Search – United States Holocaust Memorial Museum (ushmm.org) (dostęp: 2.09.2023).

Fenster Hersh, *Nos artistes martyrs*, Paris 2021.

Fenster Hersh, *Undzere farpaynikte kinstler*, Paris 1951.

Katalog pierwszej wystawy prac członków Zespołu Artystów Grafików pod nazwą „Czerń i Biel", styczeń 1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1936.

Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.

Kowalczyk Izabela, *Polish Art of/on/in the Shadow of the Holocaust*, „Miejsce. Studia and sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku" 2020, nr 6, s. 194–204.

Joly Laurent, *French Bureaucrats and Anti-Jewish Persecution: The "Jewish Service" of the Paris Police Prefecture, 1940–1944*, „Holocaust and Genocide Studies" 2019, t. 33, nr 1, s. 39–59.

Joly Laurent, *The Genesis of Vichy's Jewish Statute of October 1940*, „Holocaust and Genocide Studies" 2013, t. 27, nr 2, s. 276–298.

Lalieu-Smadja Lior, *Découverte d'un reportage inédit de la rafle du 14 mai 1941 dite «du Billet vert»*, „Revue d'Histoire de la Shoah" 2022, nr 1 (215), s. 327–343.

Malinowski Jerzy, Brus-Malinowska Barbara, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017.

Mayer Michael, *The French Jewish Statute of October 3, 1940: A Reevaluation of Continuities and Discontinuities of French Antisemitism*, „Holocaust and Genocide Studies" 2019, t. 33, nr 1, s. 4–22.

Mémorial de la Shoah (https://memorialdelashoah.org) (dostęp: 27.08.2023).

Mornand Pierre (wstęp), *Aux deux pays / quatorze gravures sur bois de Zber*, Paris 1939.

Mornand Pierre, *[11] artistes du livre* [Raphaël Drouart, Émilien Dufour, Peter Takal, Eduard Wiiralt, Zber, Valentin Le Campion, Irène Kolsky, Aimé Montandon, Gaston Nick, Léon Zack, Jean Bernard], „Le Courrier graphique", Paris 1938.

Nader Luiza, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty drugie" 2014, nr 1, s. 14–39.

Nader Luiza, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadku z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów" 2018, nr 14, s. 165–211.

Novodorsqui-Deniau Monique, *Pithiviers-Auschwitz, 17 juillet 1942, 6 h 15. Convoi 6, camps de Pithiviers et Beaune-la-Rolande*, Orléans 2006.

Nycz Ryszard, Łebkowska Anna, Dauksza Agnieszka, *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Warszawa 2015.

Piątkowska Renata, *Studenci wyznania mojżeszowego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1923–1939). Studia – debiuty – kariery*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2015, nr 4, s. 661–721.

Reichardt Jasia (oprac.), *Niewysłane listy. Listy, dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942. Franciszka Themerson i Stefan Themerson*, Warszawa 2019.

Rosenberg Pnina, *L'Art des Indésirables. L'art dans les camps d'internement français 1939–1944*, Paris 2003.

Rutkowski Adam, *Le camp d'internement de Beaune-la-Rolande (Loiret) (14 mai 1941 – 12 juillet 1943)*, „Le Monde Juif" 1982, nr 106, s. 39–74.

Sieradzka Agnieszka (oprac.), *Szkicownik z Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2011.

Témoignage de Monique Hepner née Furmanski, enfant cachée en France – Mémorial de la Shoah (https://memorialdelashoah.org) (dostęp: 27.08.2023).

Wierzbicka Anna (oprac.), *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów. Część III: Lata 1930–1939*, Warszawa 2016.

https://collections.arolsen-archives.org/en/document/11186755 (dostęp: 2.09.2023).

https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn508513 (dostęp: 27.08.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:360024 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373202 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373214 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373236 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:373285 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:397802 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:409181 (dostęp: 10.09.2023).

https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=id:425316 (dostęp: 10.09.2023).

https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/en/search/?yearfrom=&yearto=&query=beaune+la+rolande&itemsperpage=48 (dostęp: 16.09.2023).

ILUSTRACJE

1. *Autoportret*, ołówek / papier, 33,6 x 25,6 cm, sygn. z lewej u dołu: F. Zber / Beaune-la-Rolande / 1941, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, nr inw. 91.10.001, photo © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Niels Forg

2. *Portret mężczyzny z hospicjum*, ołówek / papier, 33,1 x 25,6 cm, sygn. z prawej u dołu: F. Zber 1941 / Hospice de Beaune-la-Rolande, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, nr inw. 91.10.002, photo © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Niels Forg

3. *Portret mężczyzny w kaszkiecie*, ołówek / papier, 33 x 25,6 cm, sygn. z prawej u dołu: F. Zber / Beaune-la-Rolande / 1941, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, nr inw. 91.10.012, photo © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Niels Forg

4. *Portret mężczyzny*, ołówek / papier, 33 x 26,4 cm, sygn. z prawej u dołu: Beaune-la-Rolande / 1941 / F. Zber, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, nr inw. 91.10.013, photo © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Niels Forg

5. *Pejzaż*, kredki / papier, 16,51 x 22,86 cm, sygn. w prawym dolnym rogu, ołówkiem: F. Zber 1941 / Beaune-la-Rolande, United States Holocaust Memorial Museum, nr inw. 2003.462.5, https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn522014

6. *Pejzaż*, kredki / papier, 16,51 x 23,178 cm, sygn. w prawym dolnym rogu, ołówkiem: F. Zber 1941 / Beaune-la-Rolande, United States Holocaust Memorial Museum, nr inw. 2003.462.6, https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn522015

MAGDALENA MILEROWSKA*
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0001-5766-0921

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.13

MIĘDZY MASKAMI I LUSTREM - O DWÓCH AUTOPORTRETACH FELIXA NUSSBAUMA**

STRESZCZENIE

Felix Nussbaum był artystą, którego lata aktywności twórczej przypadły na okres funkcjonowania Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Ten niezwykle narracyjny w swej sztuce artysta jest przede wszystkim kojarzony z obrazami o zabarwieniu politycznym, namalowanymi w czasie drugiej wojny światowej, które stały się przejmującym świadectwem Holokaustu. Natomiast sam Nussbaum dość długo bronił się przed zaszeregowaniem swoich działań artystycznych, ale jednocześnie w większości przedwojennych prac starał się subtelnie wyrażać swe zdanie w aktualnie nurtujących go kwestiach związanych z postrzeganiem rodziny, społeczeństwa, religii. W niniejszym artykule podjęłam się analizy dwóch autoportretów (*Autoportret z maską* i *Autoportret przy sztaludze*), które dzieli około 15 lat, aby ukazać, jak w tym gatunku malarskim artysta poszukiwał odpowiedzi leżących u podstaw jego chwiejnej tożsamości.

SŁOWA KLUCZOWE: Felix Nussbaum, sztuka żydowska, sztuka niemiecka, autoportrety, Holokaust

---

* Autorka po ślubie w listopadzie 2024 r. zmieniła nazwisko na Górska.

** Niniejszy artykuł jest kompilacją fragmentów mojej rozprawy doktorskiej *Historia jako determinant w procesie kształtowania tożsamości i postawy artystycznej Felixa Nussbauma*, która została napisana pod czujnym okiem profesor Eleonory Jedlińskiej. Przez prawie 6 lat Pani Profesor motywowała mnie do pracy naukowej, ale również wspierała dobrym słowem, a czas był niełatwy – pandemia, konflikt zbrojny w Ukrainie. Droga Eleonoro, dziękuję!

BETWEEN MASKS AND MIRROR – TWO SELF-PORTRAITS BY FELIX NUSSBAUM

Felix Nussbaum was an artist whose years of creative activity coincided with the Weimar Republic and the Third Reich. This artist, extremely narrative in his art, is primarily associated with his politically-tinged works painted during the Second World War, which became poignant testimony to the Holocaust. However, Nussbaum himself opposed the categorisation of his artistic activities for quite a long time; nevertheless at the same time, in most of his pre-war works, he tried to subtly express his opinion on issues currently bothering him related to his perception of family, society and religion. In this article, I have undertaken an analysis of two self-portraits (*Self-Portrait with a Mask* and *Self-Portrait at the Easel*) to show how, in this painting genre, the artist sought answers underlying his shaky identity.

KEYWORDS: Felix Nussbaum, Jewish art, German art, self-portraits, Holocaust

W 1928 roku, zamieszkujący w Berlinie Felix Nussbaum[1] maluje *Autoportret z maską*, na którym ukazuje siebie, spoglądającego podejrzliwym wzrokiem w kierunku kogoś / czegoś burzącego jego przekonanie o własnej wartości. Ten, utrzymany w niebieskiej tonacji autoportret, rozjaśnia umieszczona w centralnej części maska w jasnokremowym kolorze. Zakrywa ona dolny fragment twarzy artysty, przesłaniając jego usta. Uwaga widza koncentruje się na zaślepionych otworach na oczy,

[1] Felix Nussbaum urodził się w 1904 roku w zasymilowanej rodzinie żydowskiej w Osnabrück. W swojej drodze artystycznej inspirował się m.in. Vincentem van Goghiem, Giorgio de Chirico, Henrim Rousseau czy też Karlem Hoferem. Jego kariera przyśpieszyła po przeprowadzce do Berlina, gdzie przy Xantener Strasse 23 otworzył własną pracownię. W roku akademickim 1932/1933 był na stypendium w Villa Massimo w Rzymie, zamiejscowym oddziale Pruskiej Akademii Sztuk w Berlinie. Od 1935 roku przebywał na emigracji w Belgii, od 1937 roku na stałe w Brukseli. Po niemieckiej agresji na Belgię (maj 1940 r.) jego sytuacja życiowa uległa znacznemu pogorszeniu, a w niedługim czasie został zmuszony do ukrywania się w kamienicy przy rue Archimedes 22. Życiową partnerką Nussbauma była malarka Felka Płatek (ur. 1889 r., w Warszawie), którą poślubił w październiku 1937 roku. Nussbaumowie zostali zadenuncjowani i aresztowani w dniu 20 czerwca 1944 roku. Następnego dnia umieszczono ich w obozie przejściowym w Mechelen, skąd zostali przewiezieni do KL Auschwitz-Birkenau ostatnim transportem (31 lipca 1944 r.), który wyruszył z Belgii. Felka Płatek została zamordowana 2 sierpnia 1944 roku, a daty śmierci Felixa Nussbauma nie udało się dotychczas ustalić. Na pewno zmarł przed wyzwoleniem obozu, co miało miejsce 27 stycznia 1945 roku.

wydatnym nosie przypominającym kształtem sierp księżyca, a także trzech drobnych szczegółach w kolorystyce maski: czerwony czubek nosa i tą samą barwą podkreślone policzki oraz dwa niebieskie trójkąciki, ulokowane na czole i podbródku maski. W dłoni Nussbauma widzimy paletę malarską i kilkanaście pędzli. Obraz w górnej prawej części uzupełnia sygnatura z datą jego powstania.

Należy w tym miejscu dookreślić tło historyczne, prawdopodobnie będące jednym z impulsów powstania tego autoportretu. W roku poprzedzającym jego namalowanie zdewastowano synagogę i zbezczeszczono cmentarz w Osnabrück, rodzinnym mieście Nussbauma, gdzie ideologia nazistowska znalazła niezwykle podatny grunt[2]. W roku powstania analizowanej pracy członkowie osnabrückiego NSDAP kolportowali antysemickie ulotki, których treść odwoływała się do ekonomicznych aspektów „walki z żydostwem"[3]. W zbliżonym czasie aż 77 procent niemieckich studentów poparło pomysł usunięcia Żydów z uczelni poprzez włączenie zapisu o tzw. klauzuli aryjskiej[4]. Wydarzenia te spowodowały coraz silniejsze poczucie zagrożenia pośród osób pochodzenia żydowskiego. Sam Felix Nussbaum coraz częściej musiał dostrzegać konflikt między byciem Niemcem, co wiązało się z asymilacją, a zachowaniem żydowskości. Należy zatem przypuszczać, że to właśnie autoportrety stały się dla niego odpowiednią formą badania swej chwiejnej tożsamości. Malarz świadomy tego, że „twarz to cząstka społeczna"[5] – jak to później zgrabnie ujął w słowa Hans Belting – starał się tak konstruować kolejne autoportrety, aby na każdym z nich widzieć siebie poprzez własne życie, jako biografię określającą osobowość i dokonania.

---

[2] Szerzej na temat aktów agresji skierowanych w stronę społeczności żydowskiej w okresie międzywojennym w Osnabrück: M. Milerowska, *Kwestia żydowska w antysemickiej polityce Trzeciej Rzeszy na przykładzie miasta Osnabrück*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne" 2022, t. 23, nr 3, s. 103–121.

[3] „Wer auch immer sein Geld gibt Juden, schlägt sich mit seinen eigenen Fäusten! (Kto daje zarobić Żydowi, sam wymierza sobie ciosy)", „Wird der produktive Deutsche in fünfzig Jahren in Hinterhäusern und Kellern leben? (Wasze ulice, nasze kamienice)". P. Panayi, *Victims, Perpetrators and Bystanders in a German Town: The Jews of Osnabrück Before, During and After the Third Reich*, „European History Quarterly" 2003, t. 33, nr 4, s. 462.

[4] R. Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1994, s. 366.

[5] H. Belting, *Faces. Historia Twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 8.

Polemika z lustrem i prezentowanie w ramach płótna własnych dociekań, wątpliwości, konfrontowanie swego wyglądu z doświadczeniami, były metodą powszechnie stosowaną wśród artystów i Felix nie stanowił tu wyjątku. Jednak warto zaznaczyć, że z jego artystycznej spuścizny zachowało się ponad trzydzieści autoportretów. To imponująca liczba, szczególnie gdy uwzględnimy, że część prac (około 150) uległa zniszczeniu pod koniec 1932 roku w trakcie pożaru w berlińskiej pracowni artysty. Później Nussbaum, boleśnie doświadczony tą stratą, był zdeterminowany, aby kolejne jego dzieła nie wpadły w ręce nazistów. W czasie niemieckiej okupacji Brukseli, narażając się na aresztowanie, kilkakrotnie udał się do zakładu fotograficznego prowadzonego przez Rogera Martina, aby tam sfotografować swe najważniejsze obrazy w formacie 13,4 cm x 11,8 cm[6]. W ten sposób chciał mieć pewność, że część jego prac ocaleje, chociażby w takiej formie.

Omawiany tu *Autoportret z maską* jest doskonałym przykładem swoistej »lustrzanej« gry. Artysta tworząc swój wizerunek, jednocześnie poddaje się autokrytyce, ale też wystawia go pod ocenę potencjalnych widzów[7]. Ukazanie procesu pracy nad autoportretem interesowało już XVII-wiecznych artystów. Na przykład Johannes Gumpp ok. 1646 roku „pracę nad autoportretem przedstawił w taki sposób, jak gdyby polegała ona na zdejmowaniu przez malarza maski z ujrzanej w lustrze własnej twarzy"[8]. Z bardziej współczesnych artystów w podobny sposób ukazywali się m.in.: Max Liebermann (1908), Karl Hofer (1913), Lovis Corinth (1925) czy Otto Dix (1926). Niemal w każdym przypadku, jak twierdzą badacze zagadnienia, samokontrola przy użyciu zwierciadła mogła być wynikiem kryzysu w rozwoju artysty, np. dla Corintha była to reakcja na ostrą krytykę odrzucenia przez niego impresjonizmu[9]. Płótno, na którym powstaje wizerunek przejmuje w takim wypadku funkcję lustra, a (auto)portretowanie to uchwycenie cech fizycz-

[6] J. Fischer, I. Jachner, G. Werthmann, *Felix Nussbaum Weinende Frau mit Stacheldrahtkette*, Osnabrück–Berlin 2003, s. 16. Sfotografowane obrazy to m.in.: *Wspaniały plac* (1931), *Perły* (1938), *Kobieta z marionetką* (1940) – obecnie zaginiony, *Burza* (*Prześladowani*, 1941), *Św. Cyprien* (1942).

[7] Autoportret jako lustrzane odbicie jest odzwierciedleniem odczuć subiektywnych, a nie autentycznym produktem.

[8] H. Belting, *Faces*..., s. 171.

[9] E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum*, *Art Defamed*, *Art In Exile*, *Art In Resistance*, Bramsche 1997, s. 70.

nych i duchowych osoby z lustra, która bacznie podąża wzrokiem za artystą. Maurice Merleau-Ponty twierdził, że malarze w zwierciadłach:

> dostrzegali metamorfozę widzącego i widzialnego, która jest definicją naszej cielesności oraz ich powołania. Oto dlaczego lubili także [...] przedstawiać siebie w sposób obrazowy w trakcie malowania, dodając do tego, co wówczas widzieli, to, co w nich widziały rzeczy, jakby dla poświadczenia, że istnieje jakieś totalne czy absolutne widzenie, poza którym już nic nie ma, a które na nich samych właśnie się zamyka[10].

Warte zastanowienia są również uprzedzenia, które artysta może żywić w stosunku do własnego wyglądu i jakie ma wyobrażenie wzrokowe samego siebie. Mieczysław Wallis wcielając się w malującego siebie artystę, zadaje na łamach książki *Autoportret* proste pytanie: „ktoś ty?"[11]. Tworzący w konwencji ekspresjonistycznej Niemiec Max Beckmann był takim nieustannie egzaminującym się artystą: „czym jestem? Oto pytanie, które stale mnie prześladuje i dręczy" – pisał[12]. Nussbaum w *Autoportrecie w masce* także konfrontował się z lustrzanym sobą[13]: ubrany w roboczy strój artysty, tradycyjne nakrycie głowy (rodzaj beretu-czapeczki), atrybuty podkreślające własną profesję. W prawej ręce trzyma wiązkę zużytych pędzli (wyrastają jak bukiet kwiatów lub przypominają strzały) i paletę (tarczę). Na myśl nasuwać mogą się słowa Georga Grosza: „Wasze pędzle i pióra, które powinny być orężem, są pustymi źdźbłami słomy", zawarte w tekście *Zamiast biografii* (1925)[14]. Zatem Nussbaum zadawał sobie – być może – pytanie o aktualność i świeżość własnej sztuki.

Z pewnością artysta był erudytą, a swoją sztukę wielokrotnie odnosił do malarstwa mistrzów, jednocześnie starając się jej nadać indywidualny rys. Możemy sądzić, że przedstawiając tu siebie, nawiązywał do *Autoportretu* Rafaela z 1509 roku, do *Autoportretu czerwoną kredą* Nicolasa Poussina

[10] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996, s. 30–32.

[11] M. Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 16.

[12] *Ibidem*.

[13] Felix Nussbaum był praworęczny, stąd wiadomo, że jest to autoportret w lustrze.

[14] A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 155.

z około 1639 roku, Van Gogha *Autoportretu z paletą i sztalugami* czy też Paula Cézanne'a na zdjęciu wykonanym w 1894 roku przez Emila Bernarda, przedstawiającym go z paletą w dłoni i zestawem pędzli.

Łukasz Kiepuszewski, odnosząc swe dociekania do pracy Merelau-Ponty'ego, pisał:

> zagadnienie lustrzanego odbicia pozwala Merleau-Ponty'emu ukazać wyjściową sytuację, która określa tożsamość i status malarza. Malarz, spoglądając w lustro, stwarza dla siebie nową widzialność, w której»ja« odbija się w lustrzanym wizerunku »innego«[15].

W podobnym tonie wypowiadał się francuski psychoanalityk i psychiatra Jacques Lacan, który twierdził, że poprzez spoglądanie w lustro »Ja« identyfikuje się i lokuje w otoczeniu. Emmanuel Levinas uważał, że poprzez „nagość twarzy" odbywa się oswajanie Innego. To zagłębienie się jest „próbą doświadczenia jego własnej prawdy, prawdy cierpienia"[16]. Nussbaum poprzez zabieg ze zwierciadłem i autoportretem zainicjował długotrwały proces poszukiwania własnej tożsamości[17]. W omawianym tu obrazie malarz przedstawił swoją twarz przesłoniętą maską klauna; przypominającą te z obrazów Goi (np. *Pogrzeb sardynki*) czy Maxa Ensora[18]. Oczy maski wydają się ślepe[19], natomiast wyraziste, intensywne spojrzenie malarza – skierowane w stronę lustra – zwrócone jest jednocześnie w kierunku widza. W spojrzeniu tym możemy odczytać pytanie o właściwość wybranej drogi? O własną identyfikację? Niepokój o przyszłość? W próbach odpowiedzi na stawiane sobie pytania o drogę i metodę poszukiwań, stał się dla siebie podmiotem osadzonym w określonym środowisku. Zaprezentował się też „jako człowiek historyczny,

[15] Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004, s. 16.

[16] A. Chojecki, S. Rosiek, *Punkt po punkcie „Twarz"*, Gdańsk 2000, s. 148.

[17] Kryteria żydowskiej tożsamości (za Alanem Untemanem): pochodzenie biologiczne, wyznanie, przynależność do wspólnoty kulturowej, przynależność etniczna/państwowa i język. A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989, s. 23–29.

[18] Maskami klaunów w swych pracach posłużyli się także: Georges Rouault *Głowa klauna* (1904), Karl Hofer *Maskaradae* (1922), Pablo Picasso *Arlekin* (1923), Andre Derain *Pierrot and Harlequin* (1924).

[19] Zwróćmy uwagę, że jakkolwiek oczy maski klauna są mocno podkreślone, to zostały one »zaślepione«, a jej rozchylone »usta« można kojarzyć z otwartymi ustami trupa.

zdeterminowany istnieniem w ściśle danym czasie"[20] – jak pisała Agnieszka Ławniczakowa, analizując autoportrety Jacka Malczewskiego. Interesujący motyw stanowią wspomniane we wstępie niebieskie trójkąciki/strzałki namalowane na masce, bezpośrednio wskazujące na artystę. To ja / to on / to gra – wydaje się taką informację wysyłać w naszym kierunku artysta. Długi nos i policzki zaakcentowane czerwoną plamką były także częścią tej gry, a Nussbaum, być może, wstydził się swych drobnych przekłamań w codziennym życiu, grania roli kogoś, kogo oczekuje od niego otoczenie. Ludwig Meidner, przyjaciel i mentor artysty, autoportrety traktował jako możliwość wcielania się w kolejne role, a tym samym testowanie własnej tożsamości. Doskonale uchwycił w nich przemiany zachodzące we własnej osobowości i spojrzenie na otaczającą go rzeczywistość[21]. Francuski pisarz i filozof Georges Bataille, odnosząc się do intencji artystów w tworzeniu własnych wizerunków, słusznie zauważył, że zachodzi przy tym proces zakrywania i odkrywania, zamaskowania i obnażania[22]. A spostrzegawczy widz w tej zależności tożsamości i obrazu zauważy trzy przenikające się wzajemnie figury, które może jednak odseparować: twarz, lustro, maska[23]. Przywoływany kilkukrotnie Belting analizując słowa Jean-Claude'a Schmitta, pisał:

> pojmował przy tym twarz w trojaki sposób, a mianowicie jako znak tożsamości, jako nośnik ekspresji i wreszcie jako ośrodek reprezentacji w znaczeniu dosłownym, to jest jako odwzorowanie, jak również w sensie symbolicznym pewnego zastępstwa. Jeśli twarz z samej swej natury jest już pewnym znakiem, to reprezentuje również wszystko to, co jej przypisujemy, a wreszcie to, co przed nami zakrywa[24].

---

[20] A. Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 275.

[21] I. Kossowska, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, Toruń 2015, s. 503.

[22] Wtargnięcie maski uwalnia to, co dla utrzymania stałego porządku było dotąd na uwięzi. M. Janion, S. Rosiek, *Maski*, t. 2, Gdańsk 1986, s. 153.

[23] M. Markiewicz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, Katowice 2016, s. 11.

[24] H. Belting, *Faces*..., s. 11.

Twarz służy nam zarówno do reprezentowania nas samych, jak i komunikacji z innymi. Zakładając maskę, odgrywamy rolę kogoś, kim chcielibyśmy być albo przyjmujemy cechy i funkcje nam narzucone. Belting sądził, że „półmaski" (przyjmijmy, że taką koncepcją na omawianym autoportrecie operuje Nussbaum) pozostawiające fragmenty oblicza widzialnymi są „swoistym atrybutem przejścia między twarzą a maską"[25]. Twarz bowiem ma formę otwartą, maska zaś zamkniętą, co oznacza, że tylko „maska może na dłuższą metę reprezentować to, czym jest twarz, podczas gdy ta ostatnia nigdy się nie uspokaja i dlatego nie daje się zredukować do jednego wyobrażenia"[26]. Oczywiście ani portretu, ani lustrzanego odbicia nie można rozpatrywać w kategorii autentyczności twarzy, ale poprzez maskę możemy odgrodzić się od świata tak jak murem[27].

Felix Nussbaum poprzez swe oblicze pragnął skonfrontować się z własnym życiem, ale była to też forma auto-kontemplacji. W publikacji *Pamięć Shoah* Jan Stanisław Wojciechowski, krytyk sztuki i artysta, odnosząc się do swej twórczości, określił gliniany wizerunek własnej głowy jako „terytorium, na którym dzieją się historie [...], gdyż głowa jest terenem walki, mając na myśli problem własnej tożsamości"[28]. Według niemieckich badaczy twórczości Nussbauma, dla tego artysty „smutna maska"[29] stanowiła odwołanie się do jego rozdartej osobowości, będącej wynikiem sprzeczności między wyglądem zewnętrznym (miły, wesoły, beztroski), a „wewnętrzną rzeczywistością złożoną z lęków i depresji"[30].

Autoportret ten jest również interesujący pod względem formalnym, gdyż środkiem kompozycji uczynił artysta ślepe oko maski, natomiast własne oczy namalował na jednej linii z dłonią trzymającą paletę, czym najprawdopodobniej sugerował, że zmysł wzroku i zdolność techniczna przekazania impulsów na płótno były dla niego równie ważne. Istotną kwestią dotyczącą omawianego

[25] *Ibidem*, s. 27.

[26] *Ibidem*, s. 26.

[27] M. Markiewicz, *Tożsamość*..., s. 21.

[28] H. Taborska, J.S. Wojciechowski, *Wokół Twarzy innego i jej twórcy*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 107.

[29] E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum*..., s. 71.

[30] *Ibidem*.

autoportretu jest to, czy ten sposób potraktowania swego wizerunku był jedynie próbą mierzenia siebie jako artysty? Czy też w sile spojrzenia kryła się już obawa o przyszłość? Ceniony psychiatra, Antoni Kępiński, uważał, że niepewność spowodowana „brakiem wiary we własną maskę" rodzi niepokój, a odgrywający rolę obawia się, że nie uda mu się zasłonić w pełni własnych uczuć[31]. Na podstawie dostępnych dokumentów, zgromadzonych w muzeum w Osnabrück, wiadomo, że przynajmniej do połowy lat 30. artysta nie zajął żadnego stanowiska względem wydarzeń politycznych[32]. Można domniemać, iż pewne motywy, jak choćby właśnie maska, przez którą artysta obserwował otaczającą go rzeczywistość, były pierwszymi sygnałami niepokoju i refleksji nad zmieniającą się sytuacją polityczną i społeczną w rodzimym kraju. Starał się jednak być ostrożny w ferowaniu osądów, gdyż liczyła się dla niego przede wszystkim czysta sztuka, odseparowana od aktualnej problematyki społecznej czy politycznej. Najprawdopodobniej miał nadzieję, że kiedyś ocenią go widzowie, którzy przejmą rolę lustra i może dlatego za wszelką cenę świadomie wypierał uwikłania się w istotne tematy.

Drugi z przywołanych w tytule artykułu obrazów, czyli *Autoportret przy sztaludze*[33] powstał w połowie 1943 roku, w diametralnie różnych warunkach. Artysta stał się w międzyczasie prześladowanym przez system totalitarny apatrydą i ukrywał się na strychu brukselskiej kamienicy. Uważam, że ta praca jest jedną z najważniejszych w całej serii autoportretów[34], choć to dzieło dość trudne do zinterpretowania. Nussbaum musiał tworzyć je pod ogromną presją. Rok 1943, również w Brukseli, był naznaczony niemieckim terrorem, a już w marcu, dzięki informacjom przekazanym przez jedną

[31] A. Kępiński, *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 2 (32), s. 27.

[32] Jedynym wyjątkiem był obraz pt. *Embriony*, namalowany na wystawę *Kobiety w potrzebie*, która odbyła się w październiku 1931 roku, po wprowadzeniu w Republice Weimarskiej ustawy o zapobieganiu narodzin potomstwa obarczonego chorobami dziedzicznymi oraz prawa zakazującego aborcji i antykoncepcji. Temat ten jednak dotykał bardziej aspektów społecznych niż stricte politycznych. Więcej na ten temat: K.G. Kaster, *Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz). Eine biographische und ikonographische Deutung seines Werks*, Köln 1989, s. 111–112.

[33] Innymi artystami, którzy portretowali się przy sztaludze byli m.in. Giorgio de Chirico, Max Lieberman, Lovis Corinth, Marc Chagall, Paul Cezanne, Paul Gauguin.

[34] Informacja zawarta przez artystę na blejtramie obrazu, który maluje w prezentowanej scenie: *août* (sierpień).

z podziemnych gazet, wiadomo było, że Żydzi z Belgii są deportowani do obozu koncentracyjnego w Auschwitz. W kwietniu na ulicach Brukseli wznowiono łapanki i deportacje, Nussbaumowie w tym czasie ukrywali się we wspomnianej kamienicy. Jednocześnie Felix znalazł alternatywne lokum przy rue General Gratry, gdzie nadal malował, aby tym samym nie zdradzić ich pierwotnej kryjówki. Przemieszczanie się między tymi dwoma, oddalonymi o około 1500 metrów miejscami na pewno było dla artysty ogromnie stresujące, ale świadczyło również o jego determinacji.

Uświadamiając sobie fakt, jak bardzo ryzykował Nussbaum, aby dokumentować niemiecki terror, a zarazem tworzyć sztukę, nie można mieć cienia wątpliwości, że sztuka była dla niego wyższą wartością niż życie. Artysta z pewnością śledził także doniesienia z innych krajów, gdyż wielokrotnie umieszczał w swych pracach fragmenty podartych gazet[35]. Poza przywołanymi zdarzeniami, na jego psychikę mogły wpłynąć informacje o tym, że w marcu z terenów okupowanych Holandii (w tym kraju ukrywali się rodzice Nussbauma oraz brat z żoną i córką) i Francji wyruszyły pierwsze transporty Żydów do obozu zagłady w Sobiborze, a w oddalonym około 50 km od Brukseli mieście Mortsel, w wyniku omyłkowego bombardowania przez lotnictwo aliantów, śmierć poniosło około 900 cywili[36].

Pewnym jest, że w *Autoportrecie przy sztaludze* po raz ostatni portretuje się jako artysta, do końca walczący o swoją sztukę i prawdę, którą w niej zawierał. Nussbaum spogląda ku nam i nie ma już nic do ukrycia. Jego wzrok jest zdecydowany, intensywny, ale emanuje z niego siła spokoju. Żydowski malarz wie bowiem, że znajduje się w miejscu, w którym powinien być, nie zastanawiając się nad konsekwencjami tego wyboru. Wie, że akt tworzenia, któremu się oddał, jest jego osobistym aktem ocalenia człowieczeństwa.

Lustro w tradycji malarstwa europejskiego jest również motywem wanitatywnym, gdyż spojrzenie w nie nasuwa myśli o kruchości życia i przemijaniu ciała[37]. Artysta prezentuje się sobie i widzom z obnażonym[38] torsem, a przerzucona

[35] Były to przede wszystkim martwe natury, ale motyw ten wykorzystał też w autoportretach: *Strach – autoportret z bratanicą Marianną* (1941) czy *Le Soir / Wieczór – Autoportret z Felką* (czerwiec 1942).

[36] A. Beevor, *II Wojna Światowa (1939–1945)*, tłum. G. Siwek, Kraków 2014, s. 572.

[37] H. Belting, *Faces*..., s. 145.

[38] Nagość może też być alegorią dążenia do prawdy. Natomiast Barbara Shallcross w książce *Rzeczy i Zagłada*, pisała o ciele jako rasowym i wizualnym konstrukcie odwołują-

przez ramię szata przypomina himation, w starożytnej Grecji noszony przez filozofów bądź ludzi ubogich, a w sztuce bizantyjskiej identyfikowany ze strojem Chrystusa. Autorzy książki *Zeit im Blick* idą jeszcze dalej i uważają, że „nagie ciało artysty demonstruje w sensie eucharystycznym absolutną wolę prawdy"[39]. W opinii redaktora katalogu prac malarza, wystawionych w Rendsburgu w 2004 roku, Herwiga Guratzscha:

> ten obraz to pewność, że Nussbaum postrzega siebie przede wszystkim jako malarza, a nie artystę żydowskiego, nawet jeśli jego socjalizacja w sytuacjach kryzysowych mogła mieć wpływ na ikonografię niektórych dzieł[40].

W lewym górnym rogu wisi maska[41] (interpretowana jako atrybut minionych dni), co może sygnalizować, że malarz odrzucił ją i prezentuje wreszcie swoje prawdziwe ja. Zwróćmy uwagę, że maska została w obrazach Nussbauma użyta jako istotny element w grze o tożsamość, a odrzucając ją, zaakceptował siebie i to, w jaki sposób widzą go inni, a tym samym oswoił w sobie wszelkie lęki. Ciekawa wydaje się również interpretacja zawieszonej na ścianie maski jako metafory donosiciela, czekającego na najmniejszy błąd artysty. Z drugiej strony można się zastanowić, czy maska ta nie jest po prostu świadkiem jego pracy. Tak asocjował maski na przykład Pablo Picasso, który nazywał je świadkami własnej twórczości[42]. Natomiast Maria Janion słusznie zauważyła, że ukrywanie się oznaczało dla Żydów „nakładanie maski"[43]. W tak ujętym kontekście Nussbaum informuje nas, że dokonał aktu samowyzwolenia.

---

cym się do rasowego postrzegania tożsamości poprzez skoncentrowanie się na widzialnych właściwościach ciał i rysów twarzy. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 36.

[39] U. Pfarr, *Die Wahrheit hinter der Maske? Grimassen und Masken in Nussbaums Selbstbildnissen*, [w:] *Zeit im Blick*, *Felix Nussbaum und die Moderne*, kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005, red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 183.

[40] H. Guratzsch, F. Dettmer, *Felix Nussbaum 1904–1944*, (kat. Judisches Museum Rendsburg 29.08.2004–7.11.2004), Rendsburg 2004, s. 16.

[41] Wydaje się, że artysta w tym przedmiocie swej pracy inspirował się sztuką Otto Dixa, gdyż maska ta bardzo przypomina twarz Sylvii von Harden z portretu namalowanego w 1926 roku.

[42] H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej". Odkrywanie, oswajanie i udomowianie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 189–190.

[43] M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć: wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 72.

W tym miejscu warto raz jeszcze przywołać Maxa Beckmanna, który pomimo przeciwności losu, tak jak i Nussbaum, miał jeden punkt oparcia, a była nim sztuka. Obu artystów wyróżniało poczucie misji, której znaczenie wzrosło pod wpływem doświadczeń wojennych. Beckmann już w 1915 roku w liście do żony Minny Beckmann-Tube pisał:

> Przedzierałbym się przez wszystkie kanały ściekowe tego świata, poprzez każdą degradację i profanację, aby móc malować. I muszę to zrobić. Muszę to robić, aż zniknie ostatnia kropla wyobraźni, która żyje we mnie, muszę tworzyć; wtedy dopiero uwolnię się od tej przeklętej męki[44].

Autoportret przy sztaludze zawiera jeszcze jedną istotną wskazówkę dotyczącą interpretacji twórczości Nussbauma, która uświadamia nam, że był on niezwykle inteligentnym i bystrym człowiekiem, a założenia tematyczne i elementy kompozycyjne jego prac dobrze obmyślane. Praca ta zawiera klucz do odczytania stanów psychicznych, których doświadczał Nussbaum. Tę „teorię kolorów" ukazał poprzez rozlokowanie czterech buteleczek na znajdującym się przed nim blacie. Każda z nich opatrzona została etykietką z ważną informacją w języku francuskim[45]:

- pierwsza od prawej w kolorze brązu – *souffrance* (cierpienie);
- druga w kolorze niebieskim – *nostalgie* (nostalgia, odczytywana jako melancholia);
- trzecia barwy zgniłozielonej, ma naklejkę z czaszką i dwiema kośćmi na czarnym tle[46].

Czwarta fiolka z przezroczystą substancją została odseparowana i znajduje się w lewym dolnym rogu obrazu, delikatnie przesłonięta paletą. Na niej jest naklejka z napisem *humeur* (nastrój, samopoczucie). Niemieccy badacze sugerują, że Nussbaum odseparował ją od reszty, gdyż nastrój jest tym

[44] H. Kramer, *Rediscovering the art of Max Beckmann*, „The New York Times Magazine", New York 1984, 19.08, s. 30.

[45] Felix Nussbaum nie identyfikował się najwidoczniej z językiem niemieckim.

[46] W przyjętej symbolice zieleń uchodzi za kolor nadziei, radości, życia i młodości. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 122–123.

decydującym czynnikiem jego wojennej egzystencji[47]. Być może stanowił antidotum na cierpienie, którego doświadczał artysta, otoczony melancholią i śmiercią. Jednakże bezbarwna substancja mogła również symbolizować obojętność w stosunku do wymienionych stanów psychicznych, będących reakcją na wojenne wydarzenia.

Potwierdzeniem tezy o znaczeniu barw dla Nussbauma mogą być słowa jego najbliższego przyjaciela, lekarza Fritza Steinfelda, który wspominał o narracyjności prac artysty, niejednokrotnie zależnej od dobranych przez niego kolorów[48]. Paleta barw była istotną inspiracją nie tylko dla Nussbauma. Tworzący na przełomie XIX i XX wieku austriacki pisarz Hugo von Hofmannsthal, uważał barwy za siostry cierpienia[49]. Problem barw był też niezwykle istotny dla van Gogha, którym Nussbaum był zafascynowany na wczesnym etapie swej twórczości. Z czasem niderlandzki artysta posługiwał się nim, aby wyrazić określoną treść obrazu[50]. Felix Nussbaum i w tym obrazie zaakcentował swój melancholijny nastrój poprzez niebieskie tło ściany (to samo uczynił w *Autoportrecie z maską*), a rzucany na nią cień, według autorów książki *Zeit im Blick*, sam w sobie jest autoportretem, wskazującym na drugie, nienamalowane »ja«[51].

W autoportrecie symbolicznie przedstawiona została również paleta i pędzle. Nussbaum najwyraźniej właśnie zabiera się do pracy nad dziełem, gdyż ani na pędzlach, ani na palecie nie ma świeżych farb (w *Autoportrecie z maską* są one zużyte). W czasie ukrywania się przed niemiecką agresją, sztuka stanowiła dla niego formę oporu i była jedynym miejscem, gdzie mógł wciąż decydować o sobie. Dopełnieniem kompozycji jest umieszczony na ramie obrazu podpis *Felix Nussbaum*[52] *août 1943* oraz enigmatyczny numer 46.

---

[47] E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum*..., s. 405.

[48] F. Steinfeld, *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984, s. 27.

[49] H. Perruchot, *Van Gogh*, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1960, s. 301.

[50] K. Mittelstadt, *Vincent van Gogh*, Berlin 1973, s. 11.

[51] L.F. Foldenyi, *Die Unterfuhrung der Seele. Das Melancholische in Nussbaums Oeuvre*, [w:] *Zeit im Blick*..., s. 232.

[52] Ciekawy zabieg podwójnego „ja" – namalowane i napisane – stanową podwójną reprezentację artysty w obrazie.

Socjolożka Barbara Engelking pisała, że „życiorysy, które badamy noszą na sobie znamię momentu historycznego”[53]. Felix Nussbaum traktował swoją sztukę jako formę autoterapii i drogę do radzenia sobie z brutalną rzeczywistością oraz jako formę dokumentacji niemieckich zbrodni. W konstruowaniu biografii Nussbauma, mając w świadomości jak niewiele dokumentów źródłowych przetrwało do naszych czasów, niezwykle pomocne okazują się jego obrazy, których narracyjność można porównać z formą pamiętnika, a nawet dziennika – biorąc pod uwagę dokładne datowanie prac pochodzących z ostatniego okresu życia. Natomiast z serii autoportretów wyłania się nam portret psychologiczny artysty, co można wnioskować nawet po omówionych w tekście przykładach. Jego sposób autoportretowania ukazuje nam osobę, która przeszła długą drogę w poszukiwaniu samego siebie – od młodego, obiecującego niemieckiego malarza (w drugiej połowie lat 20. XX wieku nie chciał, aby łączyć go jedynie z tożsamością żydowską[54]), poprzez buntującego się wobec emigracyjnej rzeczywistości apatrydy, do pozycji osamotnionej jednostki niemającej szans w obliczu eksterminacji całego narodu. Pragnienie wyrażania się drogą malarstwa zmalało, a wręcz zostało ograniczone do minimum wraz z początkiem ukrywania się Nussbauma w okupowanej przez Niemców Brukseli. Co ciekawe, to wtedy miejsce autoportretów zastąpiły martwe natury, które w mojej opinii stały się przedłużeniem funkcji tych pierwszych.

[53] B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994, s. 12.

[54] Felix Nussbaum źle zareagował na artykuł opublikowany w czasopiśmie „Israelitisches Familienblatt”, nr 45, 29.06.1929. Will Pless pisał w nim, że marzycielski i intymny charakter żydowskiego artysty ujawnił się w wielu jego obrazach, szczególnie tych „przedstawiających żydowskie motywy lub żydowskie zjawiska”. Artysta nie chciał być jednak odbierany tylko jako twórca sztuki żydowskiej. W. Pless, *Der Maler Felix Nussbaum*, „Israelitischen Familienblattes” 1929, nr 45 (27.06), s. 354.

BIBLIOGRAFIA

Beevor Antony, *II Wojna Światowa (1939–1945)*, tłum. G. Siwek, Kraków 2014.

Belting Hans, *Faces*. *Historia Twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.

Berger Eva, Jaehner Inge, Junk Peter, Kaster Karl G., Meinz Manfred, Zimmer Wandelin, *Felix Nussbaum*, *Art Defamed*, *Art*. *In Exile*, *Art In Resistance*, Bramsche 1997.

Chojecki Andrzej, Rosiek Stanisław, *Punkt po punkcie „Twarz"*, Gdańsk 2000.

Engelking Barbara, *Zagłada i pamięć*. *Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994.

Fischer Joachim, Jachner Inge, Werthmann Gabriele, *Felix Nussbaum Weinende Frau mit Stacheldrahtkette*, Osnabrück–Berlin 2003.

Foldenyi Laszlo F., *Die Unterführung der Seele*. *Das Melancholische in Nussbaums Oeuvre*, [w:] *Zeit im Blick*, *Felix Nussbaum und die Moderne*, (kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005), red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 229–238.

Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. *Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

Grunberger Richard, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1994.

Guratzsch Herwig, *Felix Nussbaum 1904–1944*, (kat. Judisches Museum Rendsburg 29.08.2004–7.11.2004), Rendsburg 2004.

Janion Maria, *Bohater*, *spisek*, *śmierć: wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.

Janion Maria, Rosiek Stanisław, *Maski*, t. 2, Gdańsk 1986.

Kaster Karl G., *Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz)*. *Eine biographische und ikonographische Deutung seines Werks*, Köln 1989.

Kępiński Antoni, *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 2 (32), s. 9–34.

Kiepuszewski Łukasz, *Obrazy Cézanne'a*. *Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004.

Kossowska Irena, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, Toruń 2015.

Kramer Hilton, *Rediscovering the art of Max Beckmann*, „The New York Times Magazine", 19.08.1984, s. 28.

Ławniczakowa Agnieszka, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret*. *Funkcja – Forma – Symbol*. *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 275–306.

Markiewicz Miłosz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, Katowice 2016, s. 9–34.

Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996.

Milerowska Magdalena, *Kwestia żydowska w antysemickiej polityce Trzeciej Rzeszy na przykładzie miasta Osnabrück*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne" 2022, t. 23, nr 3, s. 103–121.

Mittelstadt Kuno, *Vincent van Gogh*, Berlin 1973.

Osęka Andrzej, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.

Panayi Panikos, *Life and death in a German town. Osnabrück from the Weimar Republic to World War II and Beyond*, New York 2007.

Perruchot Henri, *Van Gogh*, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1960.

Pfarr Urlich, *Die Wahrheit hinter der Maske? Grimassen und Masken in Nussbaums Selbstbildnissen*, [w:] *Zeit im Blick, Felix Nussbaum und die Moderne*, (kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005), red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 181–189.

Pless Will, *Der Maler Felix Nussbaum*, „Israelitischen Familienblattes" 1929, nr 45 (27.06), s. 354.

Steinfeld Fritz, *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984.

Taborska Halina, Wojciechowski Jan S., *Wokół Twarzy innego i jej twórcy*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 107–114.

Unterman Alan, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989.

Wallis Mieczysław, *Autoportret*, Warszawa 1964.

ILUSTRACJE

1. Felix Nussbaum, *Autoportret z maską*, 1927, Felix Nussbaum – Wikipedia

2. Felix Nussbaum, *Autoportret przy sztaludze*, 1943, Felix-Nussbaum-Haus w Osnabrück, fot. M. Milerowska

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Badań Kulturowych
ORCID ID: 0000-0003-1371-999X

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.14

NIEOSTROŚĆ I *PUNCTUM* (SASNAL W MUZEUM POLIN)

STRESZCZENIE

Tekst poświęcony jest ekspozycji *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*, zrealizowanej w 2021 roku w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Zaprezentowana nie w instytucji artystycznej, a w miejscu związanym przede wszystkim z pamięcią i historią, wystawa ujmowała twórczość Sasnala w nowym świetle, jako wyraz osobistego zaangażowania w konfrontacji z cieniami przeszłości. Artysta, światowej sławy współczesny polski malarz, przyjmuje tu pozycję mediatora, pośrednika, świadka, dotykającego bolesnych miejsc, lecz pozbawionego tytułu, by kogokolwiek pouczać. Choć zainteresowanie Sasnala historią i rolę obecnych w jego twórczości nawiązań do *Maus* Spiegelmana czy *Shoah* Lanzmanna dostrzegano już wcześniej, omawiana ekspozycja zdecydowanie wyprowadziła odbiór jego twórczości poza utożsamianie jej z grą cytatów i medytacją nad samym medium malarstwa. W tekście analizowana jest scenografia wystawy, dobór prezentowanych na niej obrazów oraz sposób budowania między nimi powiązań. Podkreślone zostało znaczenie towarzyszącego ekspozycji ilustrowanego przewodnika z rysunkami i komentarzami twórcy. Przywoływane są też świadectwa recepcji oraz komentarze artysty i kuratora, dotyczące projektu wystawy i sposobu pracy Sasnala. Przedmiotem namysłu jest w szczególności użyte w tytule wystawy pojęcie „pejzażu" – jego dosłowne i przenośne znaczenia, a także związany z nim problem widzialności, nieczytelności, bezformia, zbliżania się do tego co obecne, choć rozmyte – tego, co w zbiorowej pamięci dotkliwe i okryte wstydem.

SŁOWA KLUCZOWE: pamięć, POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich, sztuka współczesna, kuratorstwo, Wilhelm Sasnal

BLUREDNESS AND *PUNCTUM* (SASNAL AT THE POLIN MUSEUM)

The text is devoted to the exhibition *Wilhelm Sasnal: Such a Landscape* presented in 2021 at the POLIN Museum in Warsaw. Presented not in an artistic institution, but in a place dedicated to memory and history, the exhibition has shed new light on Sasnal's work, as an expression of his personal commitment to confronting the shadows of the past. The artist, the world-famous Polish painter, here positioned himself as a mediator, an intermediary, one who touches painful realities, but does not claim the title to instruct anyone. Sasnal's interest in history and his references to Spiegelman's *Maus* or Lanzmann's *Shoah* had already been noticed before, but the exhibition in question has decidedly moved the perception of his work beyond identifying it with a play of quotations and exploring the possibilities of the painterly medium. The text analyses the exhibition's arrangement, the selection of presented works, and the way of establishing connections between them. The importance of the illustrated guide accompanying the exhibition, including the artist's comments and drawings is emphasized. The author also examines press reviews and interviews with the author and curator regarding the exhibition design and Sasnal's working method. The subject of consideration is in particular the concept of "landscape" used in the title of the exhibition: its literal and figurative meanings, as well as the related problems of visibility, illegibility, and formlessness attempts – to approach what is present, but blurred: things painful and shameful in the collective memory.

KEYWORDS: memory, POLIN Museum of the History of Polish Jews, contemporary art, curatorial practice, Wilhelm Sasnal

Otwarcie w 2021 roku w POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich monograficznej wystawy Wilhelma Sasnala było wydarzeniem nieoczekiwanym, ale nie musiało być zaskoczeniem – pochodzące z początku lat dwutysięcznych obrazy, nawiązujące do *Maus* Arta Spiegelmanna i do *Shoah* Claude'a Lanzmanna, należą bowiem do częściej komentowanych i ikonicznych jego prac. Na ostatniej indywidualnej ekspozycji Sasnala w Polsce, która miała miejsce dawno, bo w 2007 roku w Zachęcie, płótna te – obok *Narutowicza* i dzieł nawiązujących do opowiadań Tadeusza Borowskiego, znalazły się w sekcji zatytułowanej „Historia", umieszczonej w Sali Matejkowskiej[1]. Tamta wystawa, nosząca tytuł

[1] Kiedy więc dziś, Wojciech Engelking zadaje Sasnalowi nieco przewrotne pytanie, czy czuje się „malarzem historycznym", to nie jest to pomysł całkiem nowy. Określenia tego nie sposób jednak traktować serio, jako że kojarzy się ono z całkowicie nieadekwatną wizją

Lata walki, uwypuklała jednak przede wszystkim wielokierunkowość zainteresowań artysty – obecne w jego twórczości wielomedialne odniesienia i zróżnicowane tematyczne wątki, które ujęte zostały w osobnych sekcjach: *Muzyka*, *Mościce*, *Andersen*, *Metinides*. Uważny widz mógł dostrzec, że codzienne motywy i osobiste idiosynkrazje splatają się w pracach Sasnala z sięganiem w przeszłość, zachwianiem jednolitego porządku czasu i niepokojącym poczuciem obecności historii. Ekspozycja w Zachęcie starała się już wtedy zmienić widzenie twórczości tego artysty – uwolnić go od etykiety „pop-banalizmu", która przylgnęła do niego w latach 90. Niewątpliwie jednak dzisiejszy obraz Sasnala i jego sztuki – jako ważnego głosu w debacie o polskiej pamięci i historii, umocniony został przez wystawę *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż* w Muzeum POLIN. Ekspozycja ta odbiła się szerokim medialnym echem i przyniosła szereg wywiadów z artystą, bezpośrednio lub luźno z nią powiązanych. Towarzyszył jej bogaty program publiczny. Przez ponad pół roku obejrzało ją około 80 tysięcy widzów, co na tle zainteresowania sztuką współczesną w Polsce należy do liczb rekordowych[2].

W nieunikniony sposób miejsce wystawy ukierunkowuje tryb jej odbioru, szczególnie gdy jest to miejsce tak silnie związane z pamięcią żydowskiej przeszłości i Zagłady, jak POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich. W skrótowej telewizyjnej informacji padło wprost zdanie, że w wystawie Sasnala „chodzi o Holokaust"[3], choć jest to dużym uproszczeniem, tym bardziej, że część pokazywanych prac odnosiła się do innych kontekstów i wydarzeń. Kurator wystawy, Adam Szymczyk, wybrał na nią sześćdziesiąt prac artysty z lat 1999–2021, dla których pojęcie pejzażu stanowiło ogólną ramę, lecz które przede wszystkim tworzyły konstelację odniesień do pamięci Zagłady, antysemityzmu, rasizmu i kolonializmu. Dotyczyły one nie tylko polskiej historii. Jak podkreślił Szymczyk w jednym z wywiadów: „Po raz pierwszy udało nam się w jednym miejscu zgromadzić wszystkie wątki dotyczące

„historii monumentalnej". *Czas odzyskany*. *Wilhelm Sasnal w rozmowie z Wojciechem Engelkingiem*, podcast „Vogue" z 7.01.2024, https://www.vogue.pl/a/podcast-czas-odzyskany-s-4-odc-7-historia-gosc-wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

[2] Dla porównania: ciesząca się ogromnym powodzeniem wystawa *Witkacy*. *Sejsmograf epoki przyspieszenia* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2022 r., obejrzana została przez 111 tys. widzów. Wystawa *Picasso* odbywająca się w tym samym muzeum na przełomie 2023 i 2024 r. przyciągnęła 143 tys. widzów.

[3] „Fakty" TVN z 18.06.2021, https://www.dailymotion.com/video/x82jp51 (dostęp: 20.01.2024).

Holocaustu, naszego antysemityzmu i ksenofobii w ogóle: w Polsce, Europie i na świecie"[4]. W rezultacie udało się pokazać, jak mocno ta problematyka jest obecna w malarstwie Sasnala, jak silnie od dwudziestu lat w nim rezonuje. Również artysta zaznaczał, że „nie jest to wystawa o Żydach w Polsce ani o samej Zagładzie, tylko o stosunku do niej po II wojnie światowej, czyli też o antysemityzmie"[5]. O ile bodźcem do powstania pierwszych prac związanych z tą tematyką było obejrzenie filmu Lanzmanna i lektura *Mausa*, to w kolejnych latach pojawiały się kolejne kwestie, od których trudno się było odwrócić, takie jak sprawa Jedwabnego, publikacje Jana Tomasza Grossa czy Joanny Tokarskiej-Bakir[6]. W licznych wywiadach z Sasnalem widoczny jest fakt, że tematy te są dla niego czymś obecnym, czego się uczy i co go realnie dotyka[7], a także, co rzutuje na widzenie współczesnych wydarzeń[8]. Sasnal prezentuje się nie jako „wiedzący i myślący lepiej", lecz raczej jako ktoś, kto

[4] *Wilhelm Sasnal w Polin „Nieheroiczny polski pejzaż". Michał Piwowarek rozmawia z Adamem Szymczykiem*, Polskie Radio – Czwórka (Stacja Kultura), 21.07.2021, https://www.polskieradio.pl/10/482/artykul/2776523,wilhelm-sasnal-w-polin-nieheroiczny-polski-pejzaz (dostęp: 21.01.2024).

[5] Cyt. za A. Rottenberg, *Wilhelm Sasnal przed wystawą w muzeum Polin*, „Vogue" 23.05.2021, https://www.vogue.pl/a/wilhelm-sasnal-przed-wystawa-w-muzeum-polin (dostęp: 20.01.2024)

[6] *W cztery oczy z Wilhelmem Sasnalem. Rozmawia Jakub Banasiak*, Muzeum POLIN, 4.09.2021 https://www.google.pl/search?sca_esv=bc61af14a2be7fa8&sxsrf=ACQV n08Mu_CoO3By3UY4YI7sMaJwwXHF7Q:1708850105479&q=polin+sasnal&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjhrIvcisaEAxU4BNsEHQqKCb8Q0pQJegQIDBAB&biw=1698&bih=834&dpr=1.13#fpstate=ive&vld=cid:4ad028eb,vid:xmSOh71eb6U,st:0 (dostęp: 20.01.2024). Podobny przekaz, akcentujący osobistą motywację, uwypuklony jest w informacji o wystawie na stronie internetowej Muzeum POLIN: „Na pytanie dlaczego temat żydowski, a szczególnie temat Zagłady jest dla niego tak istotny, Sasnal odpowiada: »Z jakiegoś nieświadomego poczucia braku, który trudno zdefiniować. A może z poczucia winy, jakie, będąc wychowanym w tradycji chrześcijańskiej Polakiem, noszę. Żydowskimi tematami nie zainteresowałem się na pewno z sentymentu, bardziej z własnej troski. I teraz jest mi łatwiej, bo wiele tematów przerobiłem i je nazwałem. Jan Tomasz Gross ma rację, mówiąc: *Polacy powinni to załatwić dla siebie, nie dla kogoś*«". *Wilhelm Sasnal. Taki pejzaż*, https://polin.pl/pl/wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

[7] Znamienne – i często przywoływane – jest zdanie Sasnala: „cały czas mam poczucie, że żyjemy nie po '89 roku, a po '45". *Zawsze wraca inną drogą. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2008, s. 243.

[8] Por. *Wilhelm Sasnal: I w końcu namalowałem Kaczyńskiego. Rozmowa z Donatą Subbotko*, „Gazeta Wyborcza" 10.11.2023.

jako spóźniony świadek uczestniczy w realności, z którą się nie sposób uporać, i która wciąż wysyła do nas jakieś sygnały i znaki. Podejście to wpisuje się w charakterystykę postpamięci, właściwej dla pokolenia, które wojny i Zagłady nie doświadczyło osobiście, lecz jedynie poprzez obrazy, teksty i ślady. Dodatkowo, w tym przypadku nie chodzi o dzieci i wnuki ocalałych, lecz tych, którzy mogą się czuć potomkami postronnych – podwójnie zatem oddalonych od przywoływanych wydarzeń[9]. O sztuce postpamięci mówi się, że wyraża ona często „bardziej emocjonalny, wrażliwy i bolesny" stosunek do przeszłości niż wcześniejsze reprezentacje; zapośredniczona i pozornie odległa „przeszłość doskwiera, ugniata, przeszkadza. Nie można się od niej uwolnić, jest zapisana w krajobrazie, w architekturze, w codziennych przedmiotach, które stają się bardzo prywatnymi miejscami pamięci"[10].

To napięcie między byciem zanurzonym w pewnej sytuacji, w pewnym otoczeniu, a nieczytelnością tego, co oddalone, co dociera do nas z niewymiernego czasowego i wyobrażeniowego dystansu, można dostrzec w tytułowym „pejzażu" – w obrazach Sasnala, jak i w całościowej aranżacji wystawy. Pojęcie pejzażu sugeruje pewien dystans wobec wydarzeniowości, „opis" zamiast narracji. Tytuł ekspozycji miał charakter deiktyczny („taki pejzaż") i zaznaczał subiektywność prezentowanego obrazu: to pejzaż widziany przez Wilhelma Sasnala. Czy to polski pejzaż – to w zasadzie dopowiada już sobie widz. W tekście otwierającym ekspozycję przeczytać można było stwierdzenie: „Sasnal jest realistą i maluje tylko to, co widać" – niemal jakby mowa była o jakimś rodzimym Courbecie. Trudno traktować to sformułowanie dosłownie, niesie ono jednak podwójną sugestię: po pierwsze, że to co zobaczymy będzie przypuszczalnie niemiłe i brzydkie. Historyczny realizm beznamiętnie odsłaniał przecież przyziemne, nieidealizowane, przez publiczność niechciane prawdy. Po drugie, że za to, co widzimy, odpowiada nie jakaś narzucana przez artystę autorska wizja, lecz raczej my sami. Oba te aspekty, wbrew sugerowanej literalności, zdawało się potwierdzać intertekstualne osadzenie tytułu – podkreślone przez cytat z piosenki Andrzeja Schmitda (1963), z której tytuł wystawy został zapożyczony („drzewa kwiatom /kwiaty

[9] Por. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2020, s. 84.

[10] P. Kosiewski, *Sztuka, przeszłość, rozmowa*, [w:] *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2009, s. 11; D. Apel, *Memory Effects: the Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick 2002.

cierniom /po marzeniach /trupy biegną…"). Liryczny tekst dokładnie zaprzeczał idei, że to co widać, mogłoby być tylko tym, co widać, dając sygnał, że ów pejzaż jest w istocie siedliskiem zamaskowanej grozy, pustki i beznadziei.

Pierwszy obraz, który napotykał widz, wchodząc na wystawę: olbrzymie płótno pod tytułem *Chlew* (2011) z niskimi, białymi zabudowaniami w płaskim i pustym krajobrazie – wyglądającymi jak chlewnie, ale ewokującymi obozowe baraki, utwierdzał tę przeczuwaną podwójność. Widoczne z oddalenia budynki, silny horyzontalizm i rozmyta powierzchnia pól malowanych uderzającą, soczystą zielenią, sugerują widok uchwycony w przelocie, jakby umykający za szybą samochodu, a może widok, przed którym się ucieka. Obraz się jednak nie rusza, niezmiennie wisi na ścianie, statycznie i statecznie. To raczej widz się porusza, obraz po prostu trwa. Począwszy od tego obrazu, zwiedzający mogli zacząć uzmysławiać sobie, że samo oglądanie, przyswajanie tego, co na tej wystawie pokazane, będzie trochę jak rozwiązywanie rebusów, a trochę jak wystawianie się na kolejne ciosy – że nie ma tu właściwego, umownego i bezpiecznego dystansu. Jeden z kolejnych obrazów, *Bez tytułu* („*Oko połyka pejzaż*, *pejzaż wybija oko*") z 2017 roku, unaocznia to bardzo wymownie. Jęzor pejzażu wgryza się w źrenicę niczym wiertło, olbrzymie oko „wsysa" to, co na zewnątrz – jedno przenika się z drugim. Przez swoją sugestywność obraz ten jest niemal somatycznie dotkliwy, zdaje się zrównywać widzenie z bólem. Dotkliwe też może się wydać wielkie płótno *Kapusta* (2013), ze stertą zielonych (trupio-zielonych?) głów pod ciemnym niebem. Sterta ujęta jest w zbliżeniu, nie widać horyzontu, ale zbliżenie to jest malarsko rozmyte, motyw nie do końca czytelny. Możemy więc dostrzec w nich także stertę czaszek, choć to tylko chwilowy przebłysk upiorności, który znika, bo w samym obrazie nic przecież wyraźnie go nie potwierdza. Wśród pokazanych na wystawie prac każdy mógł pewnie napotkać inne *punctum*, inny obraz wywołujący podobny moment dreszczu czy poruszenia. Malowane zróżnicowaną techniką – jedne potraktowane malarsko, inne bardziej graficznie i sucho, barwne i czarno-białe, operujące zróżnicowanym formatem, obrazy Sasnala układały się w sekwencję wymagającą ciągłego dostosowywania spojrzenia i perspektywy, patrzenia raz z bliska, raz z oddalenia. Sąsiedztwo prac ukierunkowywało w jakimś stopniu bieg możliwych skojarzeń, lecz każda z nich mogła być odbierana jako echo innej, osobnej historii.

Do takiego odczytywania – wmyślenia się w konteksty i znaczenia poszczególnych prac, zachęcał towarzyszący ekspozycji „Ilustrowany przewodnik". Poza widniejącymi na ścianach standardowymi tabliczkami z datą i tytułem, uzupełniał on obrazy o odautorskie wyjaśnienia. Zgodnie z umieszczonym we wstępie objaśnieniem kuratora, przewodnik miał „pomóc w odnalezieniu obrazów na wystawie". Nie odsyłał do nich jednak przez reprodukcje, lecz uciekał się do bardziej subiektywizującego zabiegu: prezentował oparte na danych obrazach, a w zasadzie na ich (fotograficznych) pierwowzorach, sporządzone przez artystę rysunki. W ten sposób, obok komentarzy widz otrzymywał też nieco inny – czasem ujęty w szerszym kadrze, a niekiedy zredukowany – widok tego, co zobaczyć można na płótnach. Ze względu na te różnice, ale też przez to, że kolejność rysunków była nieco inna niż obrazów na ścianach, użycie „przewodnika" wymagało niejako dodatkowego zaangażowania. Szukając – mówi tekst Szymczyka – konkretnych obrazów:

> [...] możemy popełnić błędy [...]. Nie zrażajmy się jednak – szukajmy cierpliwie, opierając się na danych naocznych, ale też poddając je w wątpliwość. Znajome i obce twarze, miejsca, budynki i przedmioty z czasem ułożą się w pejzaż. Wymaga to z Państwa strony pewnego osobistego wysiłku, którego częścią jest porównywanie i interpretacja obrazów i rysunków – i towarzyszących im dziś debat[11].

Przybierając kształt szkicownika, przewodnik tyleż udziela wyjaśnień, co tworzy kolejną, dodaną do dzieł warstwę interpretacji. Ułatwia zrozumienie genezy niektórych obrazów, stojących za nimi zdarzeń i sytuacji: *Bez tytułu (Strach)* z 2008 roku – „namalowany w czasie, kiedy na słupach ogłoszeniowych polskich miast pojawiły się plakaty zapowiadające książkę J.T. Grossa *Strach*"[12]; *Bez tytułu (Pierwszy stycznia)* z 2021 – „droga z Sylwestra prowadziła przez Oświęcim, zatrzymałem auto na torach prowadzących do obozu"[13]; *Bez tytułu (Arab)* z 2006 – „Yehuda Katz. Natknąłem się na serię czarno-białych zdjęć mężczyzn na przypadkowej arabskiej stronie

[11] A. Szymczyk, *Taki pejzaż. Wilhelm Sasnal. Przewodnik*, Warszawa 2021, strony nienumerowane.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

internetowej. Namalowałem ich portrety i zatytułowałem *Arabowie*. Dowiedziałem się później, że to zdjęcia izraelskich żołnierzy zaginionych podczas wojny z Libanem w 1982 roku"[14]. Wprowadzając w subiektywną perspektywę malarza, te krótkie uwagi pozwalają uświadomić sobie jego tryb pracy z obrazowymi źródłami i swoistą, przedłużoną refleksję nad nimi. Niektóre komentarze pozwalały też na identyfikację obecnych na obrazach postaci, wprowadzając w nieczytelną wprost w samych obrazach historię (*Herschel Grynszpan*, 2020 – „jako siedemnastolatek zastrzelił niemieckiego ambasadora w Paryżu, w 1938 roku. Zdarzenie to posłużyło hitlerowcom jako pretekst do przeprowadzenia »Nocy Kryształowej«"[15]; „Stanisław Trzeciak: czołowy teoretyk przedwojennego antysemityzmu"[16], wraz z cytatem z wydanego przezeń w 1939 roku *Małego dziennika*: „Hitler żywcem bierze swe prawa z encyklik papieskich [...] ma wzory wśród wielkich papieży, którzy zwalczali złość żydowską, ma on wzory wśród świętych, ma opatrznościowe posłannictwo, by poskromić złość żydowską i uratować ludzkość od żydo-komuny"[17]). Te zapisane odręcznym pismem objaśnienia, odczytane podczas oglądania wystawy, mogły działać ze szczególną siłą, a jednocześnie przez swoją fragmentaryczność wskazywały, że niczego nie wyczerpują. Warto tu przywołać, pochodzącą sprzed lat, lecz nader trafną uwagę Andrzeja Szczerskiego: „W obrazach Sasnala historia nie jest rekonstrukcją faktów, ale pretekstem do odsłaniania kolejnych obszarów pamięci, powiązanych z konkretnymi ludźmi i miejscami"[18]. Odsłanianie to dokonuje się przez kolejne, splatające się interteksty. Tłumacząc częściowo te odniesienia, przewodnik podpowiadał, że płótna Sasnala stanowią swoisty „pamiętnik" spostrzeżeń, lektur i skojarzeń, świadectwo pewnej wiedzy, czy też raczej związanych z tą wiedzą emocjonalnych reakcji. Chodzi tu zarówno o fakty i motywy znane, wybrzmiewające we współczesnej debacie, jak i ważne, dziś nieco zapomniane obrazy – jak film Ewy i Czesława Petelskich *Naganiacz* (1963). Wprowadzając odbiorców w te konteksty, artysta czyni ich w pewnym sensie współuczestnikami własnego procesu pracy. Jednocześnie prawdą pozostaje

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

[18] A. Szczerski, *Reprezentacje pamięci*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Lata walki*, red. M. Brewińska, kat. wyst., Zachęta, Warszawa 2007, s. 37.

to, co o jego obrazach napisał kiedyś Bogusław Deptuła: „Kiedy dotrze się do kontekstów tych inspiracji, narasta poznawczy niepokój”[19].

Nie wszystkie obrazy na wystawie miały tak jasno wskazany źródłowy czy faktograficzny punkt odniesienia. Niektóre przywoływały uroczy i malarsko zachwycający, sielski stereotyp np. *Bocian* (2014) lub działały na płaszczyźnie otwartych skojarzeń i metafor, np. *Przekrój przez Polskę*, czy *Szkielet wody* (2008). Bieg asocjacji, jak w tym ostatnim, uruchamiany jest często przez połączenie obrazu i tytułu. Białe kości unoszące się (czy też spoczywające?) w ciemnobłękitnej, jakby zastygłej toni – do kogo one należą i jak długo tam płyną? Czy tafla wody, nieruchoma pod pochmurnym niebem, nie jest bardziej jak ziemia, nie jest równoważnikiem śmierci? W wielu relacjach i recenzjach z wystawy autorzy i autorki przywoływali topos niemego krajobrazu, będącego sceną zbrodni, skrywającego potworność: „Nasze sielskie krajobrazy, romantycznie pokryte letnimi kwiatami, zarośnięte zieloną, bujną trawą, zbożem, przykrywają część historii, ale też są świadkiem”[20]. O tej podwójności mówił też Sasnal: „pejzaż polski – on ma wiele warstw: pierwszą jest oczywiście urok tego pejzażu, urok któremu ja absolutnie ulegam, kolejną warstwą jest to co jest za tym pejzażem, czego świadkiem był ten pejzaż, co jest pod ziemią po której stąpamy”[21]. Niektórzy komentatorzy, jak Ulrich Loock, rozpatrywali to wewnętrzne skażenie jako stan realnego krajobrazu, będącego świadkiem i nośnikiem historii: „Włączenie historii Zagłady w krajobraz oznacza, że nie ma możliwości zdystansowania się lub zobiektywizowania historycznego zatrucia”[22]. Wybór prac Sasnala miałby w takim ujęciu stanowić z góry niemożliwą – i uwypuklającą tę niemożność przez niespójność malarskiego języka – próbę oddania „krajobrazu ukształtowanego przez antysemityzm i wyniszczenie narodu żydowskiego”[23].

---

[19] B. Deptuła, *Ale obciach, że jesteś stąd*, „Obieg” 13.12.2007, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/2295 (dostęp: 20.01.2024).

[20] M. Kilijańska, *Krajobraz – Muzeum Polin / Wilhelm Sasnal*, 9 lipca 2021, https://kulturalniemonamie.com/2021/07/09/krajobraz-muzeum-polin-wilhelm-sasnal (dostęp: 21.01.2024).

[21] *W cztery oczy z Wilhelmem Sasnalem: obywatel. Rozmawia Bartosz Bartosik*, Muzeum POLIN, 19.06.2021, https://www.youtube.com/watch?v=um0EaRW4Wlc (dostęp: 21.01.2024).

[22] U. Loock, *„Taki pejzaż” Wilhelma Sasnala w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*, tłum. K. Szulejewska, „Szum” 2022, nr 5, s. 161.

[23] *Ibidem*, s. 157.

Tak rozumiany „skażony krajobraz" to trop ugruntowany w literaturze, filmie i historycznych relacjach o Zagładzie[24]. Przesycenie naturalnego otoczenia zbrodniami, po których miało nie zostać śladów, to między innymi temat cyklu Elżbiety Janickiej *Miejsce nieparzystre* (2003–2004), dokumentującego miejsca obozów śmierci. Nagrania dźwiękowe i zdjęcia Janickiej, na których nie można rozpoznać żadnego znajomego motywu, dotykają przeszłości, „którą przesycone jest powietrze, chmury, wiatr unoszący proch i pył, dym, śpiew ptaków, intensywność odrodzonej po latach natury"[25]. Domagając się skupienia na tych miejscach uwagi i wyobraźni, poprzez ciszę i brak, odsyłają do tego co o nich wiemy.

Inni krytycy, jak Piotr Policht, odczytywali „pejzaż" Sasnala w wymiarze mentalnym, jako „pejzaż paranoiczny", rezonujący „poczuciem braku i zbiorowej winy"[26], a zatem odnoszący się przede wszystkim do zbiorowej pamięci i niepamięci. Perspektywa ta wydaje mi się bardziej trafna niż uogólniający wniosek Loocka. Prawdą jest, że Sasnal mierzy się z rzeczywistym polskim pejzażem, maluje miejsca takie jak Oświęcim i Majdanek, zderza je i zapośrednicza z własną, spokojną i względnie luksusową codziennością. Ale też widzi otaczający krajobraz przez pryzmat filmowych obrazów – Lanzmannowskiego opowiadania pustką, kina lat 60., romantycznych mitologizacji i opowieści, które te malownicze mity rozbijają, przypominając o innej stronie historii, a także o tym, co uwiera w naszej aktualności. Sasnal roztacza przed nami pejzaż-palimpsest, kiedy przepracowuje, na nowo odczytując składające się nań obrazy. On sam w wywiadach podkreśla, że wybór motywów bierze się nieraz z niejasnego momentu poruszenia: z refleksji nad niewygodną pozycją tłumaczki w filmie Lanzmanna, która „pozbawiona własnego głosu" zmuszona jest być mediatorką między dwiema stronami[27].

[24] M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.

[25] E. Jedlińska, *Elżbieta Janicka: Miejsce nieparzyste* (2006), https://atlassztuki.pl/en/elzbiety-janickiej-podroze-artystyczne-do-miejsca-nieparzystego1-refleksje-o-przeszlosci-pamieci-czasie-i-tozsamosci (dostęp 21.01.2024).

[26] P. Policht, *Krajobraz paranoiczny. Wilhelm Sasnal w Muzeum Polin*, „Culture.pl" 30.06.2021, https://culture.pl/pl/artykul/krajobraz-paranoiczny-wilhelm-sasnal-w-muzeum-polin (dostęp: 21.01.2024).

[27] Sasnal wielokrotnie w rozmowach odwoływał się do filmu Lanzmanna i do osoby tłumaczki, Beaty Janickiej. Co ciekawe, o ile we wcześniejszych komentarzach mówił o jej niejako instrumentalnej roli, przypisanej jej pozycji „biernego świadka" i podejmowanych przez nią próbach łagodzenia, zacierania ostrej wymowy słów padających z obydwu stron

Z bezpośredniej styczności z pejzażem Majdanka czy Oświęcimia – osobistego odczucia fizycznej realności tych miejsc[28], Sasnal zauważa, że widzenie jest formą styczności, „dotknięciem i dowodem, że to istnieje" (niekoniecznie zaś wiedzą)[29]. W rozmowie z Marią Brewińską ujął tę kwestę jeszcze mocniej: „malowanie obrazu to zawsze przerabianie w jakiś sposób tego co zobaczyłem, co mi przyszło do głowy – to jak wiercenie dziury we własnym brzuchu, mieszanie farby gdzieś wewnątrz"[30]. Obraz ma w sobie skondensować niejako „cały świat, łącznie z czasem, który mija kiedy maluję, ale też czasem, którym nasycony jest dany temat"[31].

To poczucie – niemal organicznego – uwikłania, podkreślała też scenografia wystawy. Pisząc o niej Ewa Borysiewicz odnotowała, że „przestrzeń ta może służyć za metaforę społecznej nieświadomości, miejsca w którym mieszają się wspomnienia, fakty i afekty"[32]. Aranżacja ta odrzuca modernistyczną formułę *white cube'a*, optyczną przejrzystość zastępując swoistym poczuciem „zanurzenia" w płynnej i nieokreślonej rzeczywistości[33].

Projekt scenografii, autorstwa niemieckiej architektki Johanny Meyer-Grohbrügge, polegał na wyłożeniu ścian galerii cienką srebrną blachą, spowijającą całą przestrzeń i w rozjaśnionym światłem pomieszczeniu wytwarzającą metaliczne refleksy. Adam Szymczyk zaznaczał, że w wyborze tym chodziło o celowy „efekt odrealnienia": „biała ściana wydawała mi się zbyt martwa, klasyczna. To by było zbyt wygodne: chodzenie od obrazu

– i tym tłumaczył zatarcie jej twarzy w obrazie – o tyle w nowszej rozmowie stwierdza: „ja widzę siebie w roli tej tłumaczki... Teraz bym nie namalował jej bez twarzy. Ona jest w jakimś sensie ważniejsza niż Lanzmann i rozmówca Lanzmanna". *W cztery oczy z Wilhelmem Sasnalem*. Rozmawia Joanna Fikus, https://www.youtube.com/watch?v=sLAgpSaSVjQ&t=15s (dostęp: 20.01.2024).

[28] *Bliskość Auschwitz jest namacalna. Rozmowa Katarzyny Janowskiej z Adamem Szymczykiem i Wilhelmem Sasnalem*, https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/nowa-wystawa-sasnala-w-polin-bliskosc-auschwitz-jest-namacalna/mn4c5jn,681c1dfa (dostęp: 20.01.2024).

[29] *Ibidem*.

[30] *Rozmowa z Marią Brewińską*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Lata walki...*, s. 32.

[31] *Ibidem*.

[32] E. Borysiewicz, *Wilhelm Sasnal "Such a Landscape" POLIN Museum of the History of Polish Jews*, „Flash Art" 10.12.2021, https://flash---art.com/2021/12/wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

[33] *Ibidem*.

do obrazu na białym tle, jak przerzucanie stron książki”[34]. Paradoksalnie, na tle rozmytych i mieniących się nieregularnymi, podłużnymi refleksami ścian, płótna Sasnala, mimo swoich malarskich rozmyć i niejasności, jawiły się jako bardziej określone i wyraziste. Jak to ujął Karol Sienkiewicz: „nabierały ostrości”[35]. Zwracając uwagę na scenografię wystawy, która „odbija sztukę i zwiedzających, jednocześnie wszystko rozmazując”, Sienkiewicz opisał ją jako rodzaj „bezpiecznej enklawy”, choć ostatecznie stwierdził też, że „metalicznie refleksyjne ściany męczą oczy”[36]. Wydaje się, że to jednak niepełny opis: metaliczne ściany bez okien, otaczające kolejne sekcje ekspozycji ze wszystkich stron, wytwarzały wrażenie zamknięcia, martwej izolacji, wręcz niemożności oddychania. Bardziej natarczywym czyniły one wypełniające przestrzeń i jak gdyby prześwietlające wszystko na wylot sztuczne światło. Przypomina to słowa Rosalind Krauss z książki *Formless*, opisujące decentrujące, rozbijające bezpieczny dystans, „dzikie światło lub poblask – rodzaj świetlnego rozproszenia, przypominającego to co Lacan określa jako »spojrzenie« (*gaze*)”[37].

> Rozproszone światło, niekiedy przybierające postać gwałtownych rozbłysków wydobywających nagle fragmenty ciała lub materiału z niezróżnicowanej ciemności, lub innym razem padające od tyłu i przemieniające włosy postaci w płonącą aureolę okalającą niewidoczną twarz, przeciwdziała wyłonieniu się Gestaltów

– pisała Krauss w odniesieniu do prac Cindy Sherman[38]. Na wystawie Sasnala owo światło-spojrzenie stanowiło nie tyle element samych prac, co ekspozycyjnej przestrzeni, powodując wrażenie nieswojości, utrudniając wzrokową fokalizację i kwestionując pewność architektonicznego oparcia. Lacanowskie „spojrzenie”, przypomnijmy, to fantazmatyczne spojrzenie

[34] J. Banasiak, *Przekleństwo niepamięci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnalem i Adamem Szymczykiem*, „Szum” 02.07.2021, https://magazynszum.pl/przeklenstwo-niepamieci-rozmowa-z-wilhelmem-sasnalem-i-adamem-szymczykiem (dostęp: 19.01.2024).

[35] K. Sienkiewicz, *Filtry*, „Dwutygodnik” 2021, t. 8, nr 315, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9656-filtry.html (dostęp: 19.01.2024).

[36] *Ibidem*.

[37] Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997, s. 242.

[38] *Ibidem*.

obcego, pod działaniem którego podmiot ulega „skotomizacji". W efekcie widz przestaje być pewnym siebie, niezależnym obserwatorem, lecz w ryzykowny sposób staje się częścią (cudzego, nie-swojego) obrazu: „w głębi mojego oka maluje się obraz – pisał Lacan – obraz ten jest w moim oku, ale ja sam jestem w obrazie"[39].

Trudność widzenia, rozbicie perspektywy budującej bezpieczną i klarowną przestrzeń między podmiotem i przedmiotem, można uznać za kluczowy element w konstrukcji całej wystawy. Mimo to, wątek ten rzadko rozwijany był w komentarzach. Pisali na ten temat Adam Szymczyk – kurator, oraz historyczka sztuki Noit Banai, w tekście przeznaczonym do tomu towarzyszącego wystawie. Banai w samych obrazach Sasnala dostrzega oscylacyjny ruch pomiędzy malarską abstrakcją i mimetyzmem, zmierzający w stronę „bezformia". Ruch ten podważa zastane języki przedstawienia, by wytworzyć obszar afektywnego szoku i niepewności[40]. Bezforemność ta – jak podkreśla autorka – to bezpośrednie, somatyczne napotkanie inności, której rozum nie potrafi przyswoić[41]. Wraz z aluzyjnie przywoływaną czy przeczuwaną treścią obrazów, ewokuje ona poczucie stłumionej winy, wstydu i bezradności wobec przemocy. Odczucie to u Sasnala obejmuje różne zjawiska rasowej pogardy, nienawiści, napiętnowania i wykluczenia, w różnych czasach i częściach świata, wpisując się tym samym, zadaniem amerykańskiej badaczki, w szerszy kontekst „pamięci wielokierunkowej"[42]. Wykracza ono zarówno poza pokusę emocjonalnej identyfikacji z ofiarą, jak i poza myślenie o wyjątkowości Zagłady i o niemożności jej reprezentacji.

Szymczyk natomiast łączy pojęcie „bezformia" ze stanem uwikłania, zaciemnienia społecznej pamięci, nawarstwionych półprawd i przekłamań, powodujących niemożność wyłonienia klarownego, prostego obrazu[43]. W takiej

[39] J. Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, tłum. W. Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 379.

[40] N. Banai, *Bezformie przeciwko formalizacji. W stronę postnarodowej kultury upamiętnienia*, tłum. A. Paszkowska, [w:] *Wilhelm Sasnal. Tytuł niepodany [Taki pejzaż]*, red. A. Szymczyk, Warszawa 2022.

[41] *Ibidem*, s. 133.

[42] Por. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonializacji*, tłum. K. Bojarska, Warszawa 2017.

[43] A. Szymczyk, *Wprowadzenie do lektury wezwanie do widzenia*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Tytuł niepodany*..., s. 12.

sytuacji, kiedy częścią zbiorowej pamięci jest wyparcie i niepamiętanie, „zbliżenie się do źle widocznej przeszłości" i „opowiedzenie tego co wymyka się nazwaniu" odbywa się przez „bezformie, zawieszenie opowieści w miejscu niedookreślonym, nieostrym i zaciemnionym, w miejscu opuszczonym i domagającym się obecności, a jednak również broniącym się przed obrazem"[44]. Nie jest to zabieg estetyzujący ani uwznioślający, a raczej pewne *modus operandi* – działanie, które wszystkich, zarówno autora, jak i odbiorców stawia w pozycji osób uwikłanych w proces (nie)widzenia i (nie)pamiętania. „Bezforemność" nie jest kwestią treściowej niejasności, czy zatarcia formalnych szczegółów przez malarskie gesty (nie jest też kwestią optycznej nieostrości – niektóre obrazy, jak *Pierwszy stycznia* są aż dotkliwie wyraziste). To raczej kwestia nieoczywistych, zagęszczonych relacji między ikonograficznym i „przeżyciowym" źródłem a tym co wprost widać. Istnieje w tych obrazach pewna kondensacja pytań, zawstydzenia i niepewności, która pod pozorem minimalistycznej prostoty mieści ukryty dramatyzm.

Wystawa stworzona przez Szymczyka pozwalała wniknąć i wczuć się w ten dramatyzm, bez rozgadania, jakie być może nieuchronnie staje się udziałem werbalnych interpretacji. W tym sensie można ją uznać za wzorcową pracę kuratorską, pozwalającą przemówić obrazom, nie przez naiwne pozostawienie ich bez komentarza, lecz przez inteligentne, nieraz nieoczywiste ich zestawienia, stworzenie złożonej sieci odniesień, aluzji, w której samodzielnie może poruszać się widz. Dzięki tej wystawie, opisywana wielokrotnie przez krytyków, prowadzona przez Sasnala „gra w malarstwo" – „gra z widzem, z konwencjami i z samym sobą"[45], nabrała innego sensu – wyprowadzona została poza artystyczną enigmatyczność i nieokreśloność. Widzowie mieli okazję skonfrontować się z malarstwem, które jest rodzajem trudnego pośrednictwa, intertekstualnej pracy z pamięcią i przeszłością, jednak bez pouczania i dydaktyzmu. Mogli pełniej doświadczyć tego, co trafnie w pracy Sasnala nazwała i opisała Katarzyna Bojarska: że przetwarzanie tematów i motywów wynika tutaj z osobistego dotknięcia, zmuszającego do jakiejś

[44] *Ibidem*.

[45] A. Morawińska, F. Cavallucci, *Wstęp*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Lata walki*..., s. 29. Por. także obserwacje Pawła Mościckiego na temat dystansującej funkcji przetwarzania obrazów, spowalniania ich działania, którą jednak interpretuje ogólnie jako „grę z malarstwem o doświadczenie". *Gra w malarstwo. O obrazach Wilhelma Sasnala*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*..., s. 121–122.

reakcji i w jakimś stopniu otwartego także dla widza. Sasnal „nie jest zainteresowany bezwstydnym obnażaniem narodowej winy", „nie oskarża, ale snuje wizualną refleksję o pozycji biernego obserwatora, o roli tego, który przychodzi po, i o swojej kondycji spóźnienia"[46].

BIBLIOGRAFIA

Apel Dora, *Memory Effects: the Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick 2002.

Banai Noit, *Bezformie przeciwko formalizacji. W stronę postnarodowej kultury upamiętnienia*, tłum. A. Paszkowska, [w:] *Wilhelm Sasnal. Tytuł niepodany [Taki pejzaż]*, red. A. Szymczyk, Warszawa 2022, s. 122–152.

Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind, *Formless. A User's Guide*, New York 1997.

Kosiewski Piotr, *Sztuka, przeszłość, rozmowa*, [w:] *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2009.

Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2020.

Lacan Jacques, *Anamorfoza i spojrzenie*, tłum. W. Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 371–384.

Loock Ulrich, *„Taki pejzaż" Wilhelma Sasnala w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*, tłum. K. Szulejewska, „Szum" 2022, nr 5, s. 157–161.

Morawińska Agnieszka, Cavallucci Fabio, *Wstęp*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Lata walki*, red. Maria Brewińska, kat. wyst., Zachęta, Warszawa 2007, s. 29.

Rothberg Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonializacji*, tłum. K. Bojarska, Warszawa 2017.

Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, oprac. zbiorowe, Warszawa 2008.

Subbotko Donata, *Wilhelm Sasnal: I w końcu namalowałem Kaczyńskiego. Rozmowa z Donatą Subbotko*, „Gazeta Wyborcza" 10.11.2023.

Szczerski Andrzej, *Reprezentacje pamięci*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Lata walki*, red. M. Brewińska, kat. wyst., Zachęta, Warszawa 2007, s. 35–42.

Szymczyk Adam, *Taki pejzaż. Wilhelm Sasnal. Przewodnik*, Warszawa 2021.

[46] K. Bojarska, *Wilhelm's Sasnal Transitional Images*, „Miejsce" 2020, nr 6, http://miejsce.asp.waw.pl/en/english-wilhelm-sasnals-transitional-images (dostęp: 20.01.2024).

Szymczyk Adam, *Wprowadzenie do lektury wezwanie do widzenia*, [w:] *Wilhelm Sasnal. Tytuł niepodany [Taki pejzaż]*, red. Adam Szymczyk, Warszawa 2022, s. 10–14.

http://miejsce.asp.waw.pl/en/english-wilhelm-sasnals-transitional-images (dostęp: 20.01.2024).

https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/2295 (dostęp: 20.01.2024).

https://atlassztuki.pl/en/elzbiety-janickiej-podroze-artystyczne-do-miejsca-nieparzystego1-refleksje-o-przeszlosci-pamieci-czasie-i-tozsamosci/ (dostęp: 21.01.2024).

https://culture.pl/pl/artykul/krajobraz-paranoiczny-wilhelm-sasnal-w-muzeum-polin (dostęp: 21.01.2024).

https://flash---art.com/2021/12/wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

https://kulturalniemonamie.com/2021/07/09/krajobraz-muzeum-polin-wilhelm-sasnal (dostęp: 21.01.2024).

https://magazynszum.pl/przeklenstwo-niepamieci-rozmowa-z-wilhelmem-sasnalem-i-adamem-szymczykiem (dostęp: 19.01.2024).

https://polin.pl/pl/wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

https://www.dailymotion.com/video/x82jp51 (dostęp: 20.01.2024).

https://www.dwutygodnik.com/artykul/9656-filtry.html (dostęp: 19.01.2024).

https://www.google.pl/search?sca_esv=bc61af14a2be7fa8&sxsrf=ACQVn-08Mu_CoO3By3UY4YI7sMaJwwXHF7Q:1708850105479&q=polin+sasnal&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjhrIvcisaEAxU4BNsEHQqKCb8Q0pQJegQIDBAB&biw=1698&bih=834&dpr=1.13#fpstate=ive&vld=cid:4ad028eb,vid:xmSOh71eb6U,st:0 (dostęp: 20.01.2024).

https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/nowa-wystawa-sasnala-w-polin-bliskosc-auschwitz-jest-namacalna/mn4c5jn,681c1dfa (dostęp: 20.01.2024).

https://www.polskieradio.pl/10/482/artykul/2776523,wilhelm-sasnal-w-polin-nieheroiczny-polski-pejzaz (dostęp: 21.01.2024).

https://www.vogue.pl/a/podcast-czas-odzyskany-s-4-odc-7-historia-gosc-wilhelm-sasnal (dostęp: 20.01.2024).

https://www.vogue.pl/a/wilhelm-sasnal-przed-wystawa-w-muzeum-polin (dostęp: 20.01.2024).

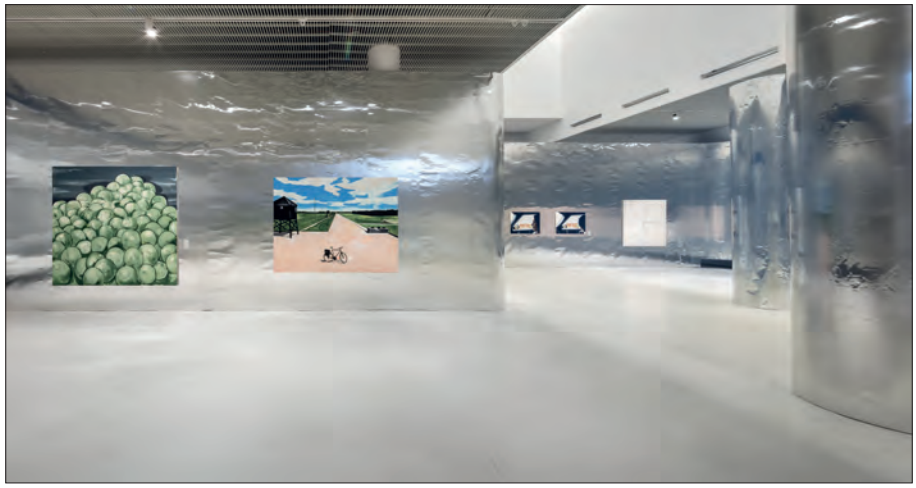
https://www.youtube.com/watch?v=sLAgpSaSVjQ&t=15s (dostęp: 20.01.2024).

https://www.youtube.com/watch?v=um0EaRW4Wlc (dostęp: 21.01.2024).

ILUSTRACJE

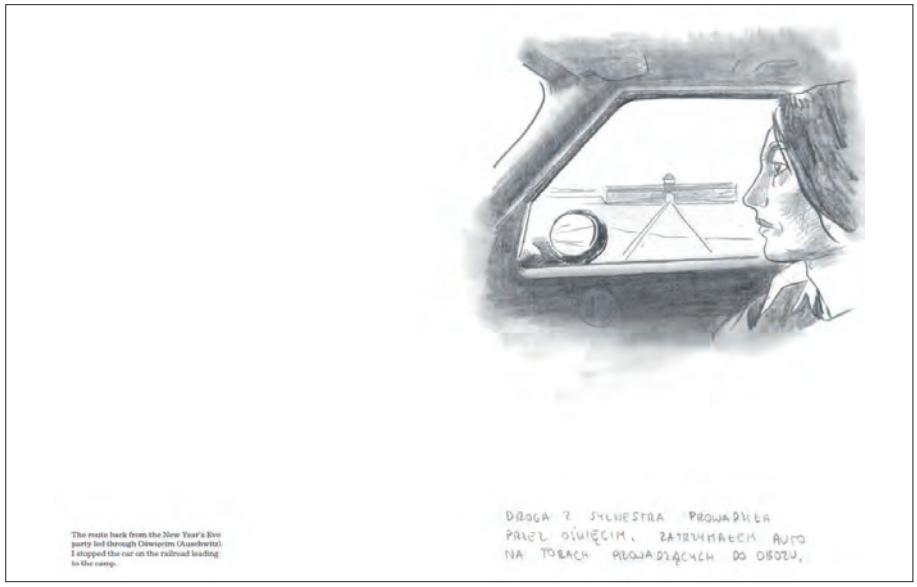
1. Widok wystawy *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa, maj 2021 – styczeń 2022. Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa. Fot. Marek Gardulski

2. Widok wystawy *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa, maj 2021 – styczeń 2022. Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa. Fot. Marek Gardulski



3. Widok wystawy *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa, maj 2021 – styczeń 2022. Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa. Fot. Marek Gardulski

4. Wilhelm Sasnal, *Bez tytułu*, 2016 r., olej / płótno, nr inw. MPOLIN-M1041 / Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN


The route back from the New Year's Eve party led through Oświęcim (Auschwitz). I stopped the car on the railroad leading to the camp.
DROGA Z SYLWESTRA PROWADZIŁA PRZEZ OŚWIĘCIM. ZATRZYMAŁEM AUTO NA TORACH PROWADZĄCYCH DO OBOZU.

5. *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż. Ilustrowany przewodnik po wystawie*, wstęp A. Szymczyk, tłum. Z. Sochańska, Wyd. Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021, ss. 128.

6. Widok wystawy *Wilhelm Sasnal: Taki pejzaż*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa, maj 2021 – styczeń 2022. Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa. Fot. Marek Gardulski

ARTUR KAMCZYCKI
Instytut Kultury Europejskiej w Gnieźnie,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID ID: 0000-0002-4471-9020

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.15

OD KOLEKCJI JUDAIKÓW DO WYSTAW SYJONISTYCZNYCH

STRESZCZENIE

Dla religijnych Żydów w czasach średniowiecznych i nowożytnych sztuka – w rozumieniu zachodnioeuropejskim – stanowiła rzecz nieistotną i zbędną dla życia, gdyż tradycyjny judaizm, przestrzegając drugiego przykazania dekalogu mojżeszowego, odrzucał jej istnienie jako przedmiotu adoracji i „zachwytu" (Ks. Wyjścia 20:4). W religijnym kręgu kulturowym, sztukę i twórczość rozumieć można tylko w kontekście rzemiosła artystycznego, a jej charakterystyczną cechą jest aspekt symboliczny i dekoracyjny. Ponadto, brak w kręgach religijnych koncepcji autonomii dzieła i jego kontemplacji oraz definicji kreacji artystycznej. Niemniej jednak, już od średniowiecza (XII wiek) istnieje zwyczaj gromadzenia eksponatów religijnych w synagogach, a od XVII wieku datuje się działalność pojedynczych kolekcjonerów judaików. Na przełom XIX i XX wieku przypada początek działalności ruchu syjonistycznego, w którego programie – na wzór europejski – sztuka miała już być elementem budowania nowej tożsamości (Żydów), a kolekcje dawnych judaików włączono w ten proces. Odtąd zakładano więc pełne wykorzystanie sztuk wizualnych do celów tzw. promocji syjonizmu i jego postulatów, a także podjęcia debaty o roli, funkcji i możliwościach oddziaływania sztuk wizualnych. W ramach syjonizmu zatem, dokonano nie tylko przewartościowania teorii sztuki (i jej powszechnej adaptacji), ale przede wszystkim zaprzęgnięto ją do określonych celów i projekcji postulatów nawołujących do kształtowania odrębności narodowej, syjonistycznej świadomości. Można więc powtórzyć za Kalmanem Bland'em, iż „To, co komplikuje argumentację żydowskiego aikonizmu, to późno-dziewiętnastowieczny syjonizm"[1]. Należałoby też dodać za Stevenem Fine'm, że: „Izrael rozpoczyna *przygodę ze sztuką* dopiero w stuleciu syjonizmu"[2].

[1] K.P. Bland, *Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Soussloff, London 1999, s. 57.

[2] S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005, s. 9.

SŁOWA KLUCZOWE: judaika, historia sztuki, kultura i sztuka żydowska, a-ikonizm, syjonizm

FROM JUDAICA COLLECTIONS TO ZIONIST EXHIBITIONS

For religious Jews in medieval and modern times, art – in the Western European sense – was an irrelevant and unnecessary issue for life, because traditional Judaism, observing the second commandment of the Mosaic Decalogue, rejected its existence as an object of adoration and "delight". (Exodus 20:4). In religious culture, art and creativity can only be understood in the context of artistic craftsmanship, and its characteristic feature is the symbolic and decorative aspect. Moreover, in religious circles there is a lack of concepts of the autonomy of the artwork and its contemplation as well as a definition of artistic creation. Nevertheless, since the Middle Ages (12th century) there has been a custom of collecting religious exhibits in synagogues, and the activity of individual collectors of Judaica dates back to the 17th century. The turn of the 19th and 20th centuries marked the beginning of the Zionist movement, in whose program – following the European model – art was to be an element of building a new (Jewish) identity, and collections of old Judaica were included in this process. Henceforth, it was assumed that visual arts would be fully used for the purposes of the so-called promotion of Zionism and its demands, as well as starting a debate on the role, function and possibilities of impact of visual arts. Therefore, within the framework of Zionism, not only was the theory of art reevaluated (and its universal adaptation), but, above all, it was harnessed to specific goals and the projection of postulates calling for the formation of a separate national and Zionist consciousness. We can therefore repeat after Kalman Bland that "What complicates the argumentation of Jewish Aiconism is late-nineteenth-century Zionism." It should also be added, following Steven Fine, that: "Israel begins its adventure with art only in the centenary of Zionism".

KEYWORDS: judaica, art history, Jewish culture and art, a-iconism, zionism

Żydowska tradycja od czasów biblijnych opiera się w dużej mierze na symbolicznej wartości (i ważności) obiektów kultury, tj. przedmiotów związanych z ceremoniałem religijnym i respektuje je jako swego rodzaju element tożsamości[3]. Niemniej jednak zwyczaj gromadzenia (można powiedzieć magazynowania) eksponatów religijnych w synagogach datuje się

[3] W czasach nowożytnych kultura żydowska postrzegana jest jako aikoniczna, z uwagi na respekt wobec Drugiego Przykazania. Zob. np. J. Gutmann, *No Graven Image. Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971; K.P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton–Oxford 2000; M. Kaniel, *Judaism*,

dopiero od jedenastego i dwunastego wieku. Tak więc zbieranie przedmiotów kultu było funkcją synagogalną; kolekcjonowano je w odpowiednich do tego miejscach, zwanych heichal; ponadto istniały przepisy regulujące sposób przechowywania i używania. Znaczenie przedmiotów determinują określone funkcje rytualne – co charakteryzuje również chrześcijaństwo i wiele innych kultur – i na tej bazie judaika prezentowane były społeczności jedynie podczas aktu ich ceremonialnego używania[4]. Część kolekcjonowanych w synagogach obiektów nie miała znaczenia rytualnego i nie była wykorzystywana podczas świąt, aczkolwiek stanowiły one rodzaj daru od członków gminy. Ponadto, od XVII wieku datuje się działalność pojedynczych kolekcjonerów judaików, jak Alexander David (1687–1765), czy Isaac de Camondo (XIX wiek); ich kolekcje nie były jednak prezentowane publicznie[5]. Dopiero w 1878 roku, Isaac Strauss wystawił swój zbiór judaików na paryskiej wystawie światowej (Exposition Universelle). Pomimo, iż judaika Straussa zaprezentowano w kontekście ich własnego, pierwotnego znaczenia, tj. jako obiekty sztuki religijnej od XVI do XIX wieku, to jednak, – co istotne – nie umieszczono ich w skrzydle sztuk etnograficznych, lecz w przygotowanym na tę okazję pomieszczeniu dla obiektów okresu późnego średniowiecza i renesansu[6]. W tym celu zbudowano Palais de Trocadero, który uznany został za jedną z istotniejszych części międzynarodowej wystawy i zaadaptowany ostatecznie jako miejsce wystaw etnograficznych (z inicjatywy francuskiego geografa Philipa Franza von Siebold). Intencją Straussa była jednak próba usytuowania żydowskich artefaktów w ramach sztuki europejskiej i innych norodowo-etnicznych obiektów kultury (tj. kontekst socjokulturowy). Eksponaty te (artefakty religijne) mogły być odtąd postrzegane w kategoriach obiektów sztuki, na neutralnym, nie-religijnym tle – pozbawiając je funkcji rytualnych. Aczkolwiek, działający wówczas niemiecki historyk Heinrich Graetz postulował – w tym kontekście – iż judaików nie można w żaden sposób porównywać do kultowych obiektów innych narodów, ale należy uznać je za wyraz czysto estetycznego ducha[7].

(*The Art of World Religions*), Blandford 1979. Zob. też: A. Kamczycki, *Wrestling with Art. Zionism towards Jewish aniconism*, [w:] „Artium Quaestiones" Poznań 2012, t. 23, s. 5–33.

[4] A. Kanof, *Jewish Ceremonial Art and Religious Observance*, New York 1997; J. Gutmann, *Beauty in Holiness. Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1971.

[5] R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998, s. 186–219.

[6] J.D. Feldman, *Exhibiting Judaica or Jewish Exhibitionism: A Comparition of Two Nineteenth-Century Exhibitions*. praca magisterska, St. Cross College, Oxford University 1993, s. 48–52. Za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 187, przypis 20, s. 305.

[7] Za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 6, 262, przypis 16. Zob. też: M. Olin, *The Nation without Art*, London 2001, s. 83–84.

Inny niemiecki badacz Gershom Scholem zauważa, iż ówczesna tendencja do spirytualizacji judaizmu pod wpływem niemieckiego romantyzmu i żydowskiej teologii dystansowała jednak świeckich badaczy od podjęcia problemu „kolektywnej, wizualnej ekspresji narodu"[8]. Jednym z tzw. świeckich badaczy był Leopold Zunz, który w 1818 roku założył Żydowskie Towarzystwo Kultury i Nauki (*Wissenschaft des Judentum*), a w 1832 roku zaczął wydawać „Zeitschrift fur die Wissenschaft des Judentums" („Dziennik Nauki Żydowskiej")[9]. Zunz, uznany za jednego z inicjatorów modernistycznych studiów nad judaizmem, zachęcał do studiowania żydowskiej sztuki (w ramach badań żydowskiej historii), która według niego miała stać obok archeologii, historii i podobnych dziedzin. „Żydzi, w świetle rozważań nad teologią – jak pisał Zunz – muszą także wziąć pod uwagę studia nad kulturą w jej europejskim rozumieniu, tj. ekspresji artystycznej"[10], co ma nie tylko ukazać ich obecność na tle tych dyscyplin, ale wyjawić nowe, żydowskie sfery życia ukryte za stereotypem koncentracji jedynie nad tekstem[11]. Pomimo iż postulat Zunza nie wywołał w tym czasie szerokiej dyskusji w kręgach żydowskich, to był jednak profetyczny i dopiero trzy pokolenia później kwestia ta wzbudziła szerokie zainteresowanie w Europie (lecz też nie w kręgach akademickich).

Niemniej jednak, w 1878 roku Rabbi Dr. Dawid Kaufmann w liście do Leopolda Zunza pisał, iż udał się do Paryża, aby nie tylko odwiedzić tamtejszą bibliotekę, ale i zobaczyć paryską wystawę (Międzynarodowych Targów), którą – jak pisał w liście – widział wcześniej w Wiedniu (1873)[12]. Paryską wystawę Kaufmann odwiedził dwukrotnie i w tym samym roku (1878) – po obejrzeniu w Trocadero wystawionych tam judaików z kolekcji Isaaca

[8] G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, London 1971, s. 304–313.

[9] Zob. *Słownik Biograficzny Żydów*, Warszawa 1998, s. 586–587. Zob. także: K. Pisarczyk, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Kraków 2006, s. 317–324.

[10] L. Zunz, *Etwas uber die rabbinische Literature* (1918) 15 n. 2, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften*, Hildesheim 1976, s. 30–31, za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 5, i M. Olin, *The Nation*..., s. 80.

[11] C. Roth, *Jewish Art and Artists Before Emancipation*, [w:] red. *eadem*, *Jewish Art. An Illustrated History*, New York 1971, s. 497.

[12] Kaufmann do Zunza, 17 września 1878, zob. M. Brann, *Mittheilungen aus dem Briefwechsel zwischen Zunz und Kaufmann*, [w:] *Gedenkbuch zur Erinnerung an David Kaufmann*, Breslau 1900, s. 121, za: M. Olin, *The Nation*..., s. 93. Zob. także K. Bland, *The Artless*..., s. 37–38.

Straussa, opublikował pierwszy naukowy artykuł dotyczący badań nad żydowską sztuką: *Etwas uber judischer Kunst*[13].

Kaufmann, po skończeniu seminarium teologicznego we Wrocławiu, studiował średniowieczną filozofię żydowską w Lipsku, gdzie w 1874 roku uzyskał stopień doktora za rozprawę z dziedziny filozofii religii, po czym został zaproszony do objęcia katedry filozofii religii i historii żydowskiej w Seminarium Talmudycznym w Budapeszcie. Entuzjastycznie wypowiadał się o proto-syjonistycznej publikacji Mosesa Hessa *Rom und Jerusalem* (1862), a w konsekwencji zaangażował się w syjonizm i jako pierwszy przetłumaczył na niemiecki angielskie streszczenie *The Jewish State*, opublikowane przez Theodora Herzla w „London Jewish Chronicle" (4 tygodnie przed oficjalnym wydaniem książki po niemiecku)[14]. Co istotne, podczas gdy naczelny rabin Wiednia, Moritz Gudemann, wystosował pewne zastrzeżenia do herzlowskich idei, to Kaufmann wysłał Herzlowi list wyrażający poparcie – jeszcze przed pierwszym kongresem syjonistycznym z Bazylei (1896)[15]. Tym samym, jego dalsze postulaty sztuki żydowskiej uwikłane są odtąd w wątki zarówno syjonizmu, jak i mesjanizmu. W styczniu 1897 roku Kaufmann opublikował artykuł *Art in the Synagogue*, w „Jewish Quarterly Review", w którym z namaszczeniem pisał o polskich dekoracjach synagogalnych (tj. drewnianych bożnicach), akcentując ważność wystroju wnętrz i rozpatrując je w kontekście Drugiego Przykazania. Co więcej, donosił o istnieniu żydowskich artystów, celebrując zwłaszcza sztukę XVI-wiecznego włoskiego portrecisty Mosesa Castellazzo oraz o antycznych, żydowskich katakumbach w Rzymie i sztuce judeochrześcijańskiej. Już w 1897 roku Kaufmann napisał, iż wszelkie negacje istnienia sztuki żydowskiej są nieaktualne, a do zainicjowanego przez Zunza *Wissenschaft des Judentums*, zamierzał włączyć *Kunstwissenschaft*[16].

---

[13] D. Kaufmann, *Etwas uber judischer Kunst*, [w:] *Gesammelte Schriften von David Kaufmann*, red. M. Brann, Frankfurt o/M 1915, s. 150–153, za: J. Gutmann, *No Graven*..., s. 1; M. Olin, *The Nation*..., s. 83–84.

[14] M. Olin, *The Nation*..., s. 91, przypis 77; tłumaczenie ukazało się w wydawanym przez Josepha Samuela Blocha „Österreichische Wochenschrift".

[15] K. Bland, *The Artless*..., s. 37; M. Olin, *The Nation*..., s. 91.

[16] Za: J. Gutmann, *Is there A Jewish Art?*, [w:] *The Visual Dimention: Aspects of Jewish Art*, red. C. Moore, Boulder 1993, s. 3.

Tym samym, część współczesnych żydowskich historyków sztuki, jak Joseph Gutmann[17], Kalman Bland[18] i Margaret Olin[19], uznają Kaufmanna za absolutnego pioniera nauki żydowskiej historii sztuki.

Wystawę judaików Straussa odwiedził także rosyjski krytyk sztuki Vladimir Stasof, na którym wywarła ona olbrzymie wrażenie i po której opublikował niezwykle pochlebny artykuł *Art israelite a l'Exposition Universelle*[20]. Artykuł – wychodzący od próby definicji „sztuki żydowskiej" – zamieszczono następnie w syjonistycznym piśmie „Ost und West" (pt. *Jüdische Nationalkunst*)[21]. Stasov zwrócił się w swym tekście do społeczności żydowskiej z hasłem podjęcia dalszych badań nad narodowym charakterem sztuki – nad czym współpracował potem z Iliyą Gunzburgiem[22]. Ponadto, wraz z Ginsburgiem, opracował – pochodzący z X wieku – iluminowany manuskrypt, znaleziony w 1895 roku w Genizie Kairskiej[23].

Zatem wystawa judaików Strausa stanowiła ważny punkt przetransformułowania dotychczasowych znaczeń tych obiektów, tj. ze sfery prywatnej, domowej wprowadzono je do sfery publicznej – nie religijnej, a takaż zmiana kontekstu nadała im absolutnie nowy wymiar, nową jakość, tj. obiektu sztuki w rozumieniu kultury europejskiej – zjawisko wcześniej obce kulturze żydowskiej. Publiczna prezentacja kolekcji judaików jest odtąd nową formą ich doświadczania (tj. estetycznego, a nie tylko rytualnego)[24].

---

[17] J. Gutmann, *Is there*..., s. 4.

[18] K. Bland, *The Artless*..., s. 37.

[19] M. Olin, *The Nation*..., s. 84.

[20] V. Stasov, „Archive Israelites" 1878, t. 41, nr 5, s. XX, za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 187.

[21] Zob. V. Stasoff i J. Gunzburg, „Ost und West" 1905, nr 12, s. 775.

[22] O działalności Stasoffa na rzecz sztuki żydowskiej zob.: A. Kampf, *In Quest of the Jewish Style in the Era of Russian Revolution*, [w:] „Journal of Jewish Art" 1978, nr 5, s. 49; oraz wspólną pracę Gunzburga i Stasoffa. *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, wprowadzenie i opis, B. Narkiss, Jerusalem 1990, s. 2–15; a także *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928*, red. R. Apter-Gabriel, Jerusalem 1987; *Rusian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990*, red. S. Tumarkin-Goodman, New York 1996.

[23] D. Gunzburg, V. Stassoff, *L'ornament hebreu*, Berlin 1905.

[24] Tym samym w kulturze żydowskiej pojawia się pojęcie czystego doświadczenia estetycznego. J.J. Sheehan, *From Princely Collections to Public Museums: Toward a History of the German Art Museum*, [w:] *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, red. M.S. Roth, Stanford 1994, s. 169–182.

Franc Landsberger na tym tle zauważa, iż formy, kształty i inne cechy wizualne obiektów odnoszących się do różnych świąt, zrozumiałe są tylko w kontekście tych obrzędów, lecz ich znaczenie nie zamyka się tyko w funkcji rytualnej – gdyż stanowią także obiekt wartości estetycznej, jako „akcesoria synagogalne" i „dopiero dzisiaj nazywamy to sztuką ludową"[25]. Niemniej jednak, „pobożny Żyd – jak pisze Landsberger – jest często zbyt bardzo przywiązany do funkcji rytualnej danego obiektu, aby oceniać w nim wartości estetyczne" (według kanonu estetyki europejskiej)[26].

Kolekcja judaików Straussa została następnie zaprezentowana w 1887 roku na angielsko-żydowskiej wystawie historycznej (*Anglo-Jewish Historical Exhibition*) w Royal Albert Hall (i w trzech innych miejscach w Londynie). Pomysłodawcą projektu wystawy londyńskiej był Sir Isidore Spielman (1854–1930), który w 1886 roku postulował, aby zorganizować takąż ekspozycję na cześć jubileuszu królowej Wiktorii[27]. Spielman – posiadający duże doświadczenie w organizacji dużych wystaw sztuki – zachęcał członków żydowskiej społeczności do podjęcia takiego wyzwania; w tym celu nawoływano do zbierania eksponatów z prywatnych kolekcji. Za zbiórkę artefaktów odpowiedzialny był Frederick David Mocatta, a w organizację wystawy zaangażowano wiele osobistości świata żydowskiego, m.in. rabina Londynu Josepha Jacobsa, a także historyka Ernsta Renana i antropologa Sir Francisa Galtona[28]. W konsekwencji, w 1893 roku zainicjowano *Jewish Historical Society of England*, a 40 lat później powstało Żydowskie Muzeum w Londynie i – jak pisze Cohen – to właśnie obiekty kultury materialnej (judaika) były ku temu inspiracją i przyczyniły się do rozbudzenia żydowskiej świadomości historycznej[29].

W „Jewish Chronicle" pisano, iż wystawa miała charakter edukacyjny, a prezentowane obiekty „przybliżyły tajemniczy i mało znany świat żydowski europejskiemu odbiorcy"[30]. Ponadto, jak pisze Cohen, ekspozycja ta – którą

---

[25] F. Landsberger, *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946, s. 15–16.

[26] *Ibidem*, s. 16.

[27] M.E. Keen, *Jewish Ritual Art in the Victoria and Albert Museum*, London 1991, s. 1–13.

[28] L. Wolf, *Origin of the Jewish Historical Society of England*, [w:] *Transaction of Jewish Historical Society of England*, 1911–1914, t. 7, s. 212–214; za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 194, przypis 24, s. 306.

[29] R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 196.

[30] „Jewish Chronicle" 21.05.1887, s. XX; „Jewish Chronicle" 8.04.1887, s. 9–10.

„zorganizowano w duchu wiktoriańskim, tj. z respektem i elegancją”[31], konfrontowała Żydów z kwestią autoprezentacji i ich recepcji w oczach Europejczyków (Anglików). Podczas trwania ekspozycji grano koncerty żydowskiej muzyki, wygłoszono szereg wykładów i przede wszystkim opublikowano obszerny katalog (*Catalogue of the Anglo-Jewish Historical Exhibition*)[32]. Co istotne, główny rabin Anglii, Dr. Hermann Adler, oficjalnie uznał ważność tej ekspozycji, podkreślając tym samym, iż „nie tylko gmina, ale społeczność żydowska nie kwestionuje owej prezentacji judaizmu w takimż miejscu publicznym”, co więcej wystawa uczyniła judaizm otwartą, dostępną „kulturą” – akcentując jej edukacyjny aspekt, a przemowę Adlera następnie zamieszczono w „Jewish Chronicle”[33].

Przypadek francuski i angielski zapoczątkowały dalszą tradycję gromadzenia, wystawiania, oraz prób naukowych analiz zjawiska sztuki rytualnej, co stało się także przyczynkiem do inicjacji w Europie muzeów żydowskich, a ten postulat wizualnej obecności na arenie międzynarodowej – jak pisze Cohen – generuje dyskusje zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz świata żydowskiego[34].

Na tym tle na uwagę zasługuje aktywność hamburskiego rabina Maxa Grunewalda, działającego w założonym przez siebie w końcu XIX wieku, „Verein fur judische Geschichte und Literature” (Stowarzyszenie Kultury i Literatury Żydowskiej), który ponadto był współzałożycielem żydowskiego muzeum w Hamburgu (1898)[35]. W tym samym roku, 1898, Grunewald został redaktorem działającego na obszarze niemieckojęzycznej części Europy „Mittheilungen der Gesellschaft fur jüdische Volkskunde”, tj. magazynu poświęconego naukowym analizom kwestii żydowskiej sztuki rytualnej[36] (co stanowiło początek zinstytucjonalizowanych badań nad zjawiskiem i zachęciło inne osobistości w Pradze, Wiedniu, Budapeszcie, a także w Londynie, Petersburgu i innych miastach, do podobnej działalności).

---

[31] R. Cohen. *Jewish Icons*..., s. 196.

[32] Zob. W.L. Gross, *Catalogue of Catalogues: Bibliographical Survey of a Century of Temporary Exhibitions of Jewish Art*, „Journal of Jewish Art” 1979, nr 6, s. 134–135.

[33] „Jewish Chronicle” 22.04.1887, s. 8, za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 306, przypis 33.

[34] R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 5.

[35] Za: J. Gutmann, *Beauty in Holiness*..., s. VII.

[36] Zob. B. Kirshenblatt-Gimblett, *Problems in the Early History of Jewish Folkloristics*, [w:] *Proceeding of the Tenth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem 1990, t. 2 D, s. 21–31.

Innym działaczem na tym polu był Heinrich Frauberger (1845–1920), który – jako dyrektor muzeum sztuki i rzemiosła w Düsseldorfie (Museum für Industrie Kunst und Handwerk) – spostrzegł, iż w jego instytucji, zawierającej 30 tysięcy obiektów, znajduje się tylko 9, które reprezentują kulturę Żydów, pomimo iż otaczająca społeczność Żydów była dość znaczna[37]. Wystosował więc szereg listów do różnych osobistości, z apelem o zbiórkę – co spotkało się z dużym odzewem – otrzymując sporą liczbę nowych eksponatów (judaica). Frauberger rozpoczął też proces dokumentacji artefaktów sztuki Żydów i w tym celu zorganizował ekspedycje do miast zawierających monumenty żydowskiej kultury, wykonując szereg fotografii i szkiców[38]. Swoją działalność jednak zogniskował na Frankfurcie nad Menem, zachęcając tamtejszą społeczność do rozwinięcia interdyscyplinarnych studiów żydowskiej kultury materialnej, a w konsekwencji w 1901 roku powstało frankfurckie Gesellschaft zur Erforschung Judischer Kunstdenkmaler (Towarzystwo Badań nad Zabytkami Kultury Żydowskiej) skupiające zarówno żydowskich, jak i nie-żydowskich ludzi nauki, sztuki, bankierów, prawników, oficjałów miejskich, dealerów/handlarzy książek i sztuki, muzealników, bibliotekarzy, kolekcjonerów oraz dwóch rabinów (po studiach uniwersyteckich): Dawida Kaufmanna i Moritza Gudemanna[39]. Przedsięwzięcie Fraubergera odbiło się szerokim echem zwłaszcza na łamach „Ost und West", zamieszczającym m.in. artykuł Samuela Weissenberga *Judische Kunst und Judisches Kult-und Hausgerat*[40].

Freiberger był historykiem sztuki i został pierwszym profesjonalnym muzealnikiem obiektów dotyczących szerokiego spektrum żydowskich form życia. Stowarzyszenie natomiast podjęło ambitny program, który oprócz gromadzenia prac zakładał wsparcie dla współczesnej sztuki Żydów (nie związanej z rytuałem) i publikacji badań naukowych. W 1901 roku zainicjowano w tym celu także pismo „Notizblatt der Erforschung Judischer Kunstdenkmaler", ukazujące się do 1937 roku[41]. Pomimo iż muzeum frankfurckie powstało dopiero w 1922 roku, z siedzibą w historycznym budynku rodziny

[37] V. Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000, s. 156.

[38] *Ibidem*, s. 156, zob. też M. Olin, *The Nation*..., s. 149.

[39] Zob. A. Kampf, *The Jewish Museum: An Institution Adrift*, „Judaism" 1968, nr 17, s. 283–284.

[40] „Ost und West" 1903, nr 3, s. 201–206, za: R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 310, przypis 69.

[41] V. Mann, *Jewish Texts*..., s. 156; R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 207.

Rothschildów ofiarowanym żydowskiej społeczności w 1912 roku, to działalność Fraubergera i Grunewalda zainspirowała też zwyczaj kolekcjonowania obiektów żydowskich w innych muzeach publicznych Europy i inicjację muzeów żydowskich. Pierwsza taka placówka powstała w Wiedniu już w 1895 roku. Została w pełni zaakceptowana przez ówczesnego rabina Wiednia, wspomnianego już Gudemanna, który w 1898 roku wygłosił w nim słynny wykład afirmujący ówczesne badania nad sztuką[42].

Niemniej jednak, pomimo kilku rabinackich głosów akceptujących to zjawisko, studia te – jak pisze Gutmann – generalnie nie cieszyły się dużym poparciem ze strony autorytetów religijnych, uważających je za przedmiot niezasługujący na poddanie (naukowym) analizom, a „badania judaik" uznawano za coś, co jest poza rzeczywistością judaizmu[43]. Na tej podstawie zarzucano także muzeologom próbę kreacji nowej definicji Żyda[44] (nowej świeckiej tożsamości).

Argumentacja ta zresztą wychodziła (poniekąd) naprzeciw ideologii syjonistycznej, według której muzealnictwo, jako absolutnie nowy fenomen w kulturze Żydów (rozpatrywany w kontekście etnograficznym), generuje nowe spojrzenie na własną tożsamość/kulturę i jest (estetycznym) czynnikiem budowy własnej etnicznej odrębności. Stanowi istotny element auto-ekspresji oraz możliwości definicji i legitymizacji własnej kultury z nowej perspektywy – co motywuje do rozbudzania świadomości narodowej[45].

---

[42] Tj. wykład wygłoszony przez Gudemanna, pt. *Das Judentum und die bildenden Kunste* w Muzeum Żydowskim w Wiedniu, 3 stycznia 1898 r. Zob. L. Kochan, *Jews, Idols and Messiahs*, Oxford 1990, s. 132; R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 199, przypis 46; A. Kampf, *The Jewish*..., s. 283–284. Inne tego typu placówki, oprócz wspomnianej już w Hamburgu, zainicjowano także w Pradze, Gdańsku, Budapeszcie, Londynie, Berlinie, Petersburgu i we Lwowie (zob. M. Goldstein, Dr. K. Dresdner, *Kultura i sztuka Ludu Żydowskiego na Ziemiach Polskich*, Lwów 1935, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 143–161). Warto tu także wspomnieć, iż jeden z monachijskich kolekcjonerów judaik (a także dentysta), Heinrich Feuchtwanger, zorganizował niezależną, obwoźną wystawę swych judaików po miastach południowych Niemiec, a następnie, w 1936 r., wyemigrował do Palestyny (zob. I. Shachar, *Jewish Tradition in Art: The Feuchtwanger Collection of Judaica*, The Israel Museum, Jerusalem 1981, s. 10–13.

[43] J. Gutmann, *Beauty in Holiness*..., s. VIII.

[44] R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 208.

[45] Aspekt ten porusza także Michael Berkowitz w *Zionist Culture and West European Jegry before the First World War*, Cambridge 1993, s. 119–143, oraz Nurit Shilo-Cohen: *Bezalel 1906–1929*, red. *eadem*, kat. The Israel Museum, Jeruzalem 1983, s. 319.

Niemniej jednak należy zauważyć, iż część wystaw, kolekcji i muzeów inicjowanych jest dla wewnętrznego interesu danej lokalnej społeczności żydowskiej, jako kulturowe pozostałości wcześniejszych generacji/pokoleń (eksponując artefakty związane z własnym obszarem) i jest sposobem podkreślenia przynależności do zwierzchniego miasta lub państwa[46]. Takie przesłanie z kolei prowadziło do konfliktu z tendencją syjonistyczną, według której tożsamość diasporowa miała zostać wyparta, zanegowana i zastąpiona przez nową identyfikację syjonistyczną, – kojarzoną z Ziemią Obiecaną. Na tym tle należy wspomnieć, iż w 1902 roku Efraim M. Lilien wystosował list do edytorów „Ost und West", w którym ostro krytykował ową „celebrację (diasporowej) przeszłości" dokonywaną w nowo inicjowanych muzeach (lokalnych). Tym samym autor postulował zwrócenie większej uwagi na współczesnych artystów, podejmujących w sztuce nowe zagadnienia[47].

Ów „niewygodny" kontekst diasporowy omijają dopiero dwie inne wystawy, tj. prezentacje tzw. Judeo-Palestyńskiego Pawilonu na Berliner Gewerbe-Ausstellung w 1896 roku oraz na Gartenschau w Hamburgu rok później[48]. Organizatorami części żydowskiej obu wystaw byli Heinrich Löwe (który ponadto reprezentował Erec Izrael na I Kongresie Syjonistycznym i był przewodnikiem Herzla podczas jego pierwszej wizyty w Palestynie w 1898 roku) oraz Willy Bambus, autor przewodnika po Ziemi Świętej prezentującego lata 1895–1904[49]. Obie wystawy mają tzw. późno-proto-syjonistyczny charakter: zaprezentowano na nich różnego rodzaju produkty rzemieślnicze i konsumpcyjne, takie jak wyroby z jedwabiu, dywany, biżuterię, perfumy, również żywność, tj. przyprawy, owoce, wino i inne, a także „błogosławione drzewa z Palestyny" oraz rzeźby z drewna oliwnego. W Berlinie natomiast, wystawiono serię fotografii (z możliwością ich zakupu) wykonanych przez fotograficzne studio Edelsteina, przedstawiających budowę nowych osad

[46] Na tym tle – jak zauważa R. Cohen – z perspektywy politycznej Żydzi w tym czasie spotykają się z zarzutem właśnie o próbę eksponowania oddzielnej etniczności ponad narodowością danego kraju, lub też o oddzielną narodowość (z czym duża część wyemancypowanych Żydów się nie zgadzała). R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 206–208.

[47] „Ost und West" 1902, nr 2, s. 110–112, zob. M. Berkowitz, *Zionist Culture*..., s. 128–129.

[48] „Palaestina" 1896, nr 16 (czerwiec–lipiec), s. 9; „Palaestina" 1897, nr 21 (wrzesień), s. 10, za: V. Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographes in the land of Israel, 1890–1933*, Jerusalem 1998, s. 44.

[49] *Ibidem*, s. 44.

i życie w nich oraz różnego rodzaju miejsca w Ziemi Świętej. Ponadto, w sierpniowym numerze „Palestina" (1897) pisano iż, „oglądający jest zaskoczony widokiem dioramy, ukazującej ulice jednego z osiedli żydowskich, a w tle – części Jerozolimy"[50].

I wreszcie – najistotniejsza z żydowskich wystaw tego czasu – tzw. pierwsza wystawa syjonistyczna na V Kongresie w Bazylei w 1901 roku[51]. Otóż, pierwszego dnia tego kongresu, 26 grudnia 1901 roku, Herzl zaapelował do 278 delegatów i tysiąca gości o uznanie potrzeby implikacji kultury tj. syjonizmu kulturowego i oznajmił, iż „dopiero dzisiaj, kulturowy i moralny walor syjonizmu uznany zostaje za istotny i tym samym, nasza idea staje się źródłem inspiracji dla plejady poetów, artystów, naukowców"[52]. Po Herzlu wystąpił Max Nordau i (podczas otwierania ceremonii) ogłosił: „następnego dnia, czyli jutro tj. w piątek o 2ej po południu w pokoju nr 2, budynku kongresowego, odbędzie się wernisaż małej wystawy, tj. zbioru dzieł żydowskich artystów"[53]. Nordau dodał, iż wystawa została przygotowana przez Martina Bubera i Efraima Mosesa Liliena pod auspicjami Komisji Kulturowej Światowej Organizacji Syjonistycznej. Na wystawie zaprezentowano 49 prac jedenastu artystów pochodzących z różnych części Europy, tj. malarzy: Węgra Alfreda Lakosa, Holendra Josefa Israelsa, Rosjanina Jehuda Epsteina, Ukraińca S.J. Kischiniewskiego z Odessy, Niemca Lessera Uri, pochodzącego z Poznania rytownika Hermana Strucka, lwowskiego rzeźbiarza Alfreda Nossiga, austriackiego architekta Oskara Marmorka, lwowskiego kaligrafa i ilustratora E.M. Liliena, a także dzieła artystów już w tym czasie nieżyjących, tj. Polaka Maurycego Gottlieba i Niemca Edwarda Bendemanna[54]. Gilya Gerda Schmidt argumentuje, iż istotna jest tu (symboliczna) liczba prezentowanych artystów tj. 11, co odnosiło się do tzw. grupy secesji belgijskiej i berlińskiej. Zespół artystów V Kongresu miał także konstytuować grupę awangardy – tzw. Żydowską Jedenastkę i, co także integralnie związane jest z faktem pierwszej w „pełni żydowskiej sztuki" tj. pierwszej kolekcji, tylko

[50] *Ibidem*, s. 10.

[51] Pionierskim opracowaniem tej wystawy jest książka G.G. Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, New York 2003.

[52] *Protokoll*, „Der Funfte Zionisten Congress" 1901, nr. 52, s. 3, za: *ibidem*, s. 8.

[53] *Protokoll*..., s. 20, za: *ibidem*, s. 1–2.

[54] *Protokoll*..., app. za: *ibidem*, s. 7.

żydowskich artystów. Otóż wystawa miała celowo pomijać przyporządkowanie do jednej określonej narodowości europejskiej i lokacji geograficznej, a tym samym podkreślać syjonistyczny postulat etniczno-kulturowej integracji ponad granicami państw europejskich. Ów żydowski, narodowy kontekst nakierowany był na nową perspektywę kultury/sztuki żydowskiej, a każdego z poszczególnych artystów oceniano przez wzgląd na jego (piktoralne, wizualne) wartości artystyczne. Szeroko i niezwykle pochlebnie pisano o wystawie zwłaszcza w redagowanym przez Bubera „Die Welt", gdzie Liliena określano jako „umiłowanego przez ludzi", Jehudo Epsteina, „heroldem nawołującym do walki" i Lessera Ury jako „artystę demonicznego" (przez wzgląd na monumentalizm dzieł)[55]. W kontekście rysunków i planów architekta Oskara Marmorka pisano, iż „jego szczególny styl zachwycił członków kongresu", a w rzeźbach Alfreda Nossiga wychwalano koncept ikonograficzny tj. głowę króla Salomona i Achaswerusa, którym ponadto poświęcono znaczną część numeru „Ost und West"[56]. Na uwagę zasługuje tu też przypadek Josefa Israëlsa, którego nazywano „Królem prezentowanych artystów" (*bildende Kunstler*)[57], a sam Herzl odwiedził malarza w 1898 roku w jego holenderskim atelier, aby osobiście zachęcić do sprawy syjonistycznej[58]. Lider syjonistów był w dobrych relacjach z częścią tych artystów (podkreslając ich rolę w promocji samego syjonizmu), a z niektórymi, np. z Lilienem, Oskarem Marmorkiem i Hermanem Struckiem, łączyła go bliska przyjaźń.

Herzl był świadom ważności sztuki jako czynnika windującego ducha narodu, a dla wielu Żydów tego czasu dzieła Israëlsa stanowiły „dowód zdolności narodu do tworzenia sztuki na wysokim poziomie"[59]. W „Ost und West" pisano: *Ten mały Żyd odrzucił powszechne zakłamanie o nieistnieniu żydowskiej sztuki, braku naszej artystycznej aktywności i kreatywnej słabości*[60]. Israëls wykonał na rzecz ekspozycji wielkoformatowy (3 x 4 m) obraz *Saul i Dawid*, odnoszący się do koncepcji negacji diaspory, aczkolwiek płótna

[55] „Die Welt" 10.01.1902, [6, nr 2, 12], za: G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 27.

[56] Za: G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 27.

[57] *Ibidem*, s. 27.

[58] D.S. van Zuiden, *Josef Israels, 1824–1924*, „Menorah" (Wiedeń) 1924, nr 2, s. A124/125, za: G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 71.

[59] G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 80.

[60] *Zu den Bildern*, „Ost und West" 1911, nr 1056, za: *ibidem*, s. 80.

nie pokazano na wystawie w 1901 roku, lecz jedynie jego rysunek węglem, który potem reprodukowano w wielu periodykach[61]. Inicjacja nowej żydowskiej kultury (*Judische Renaissance*) miała na celu odparcie mitu o żydowskiej niekreatywności i miała implikować przesłanie o „Żydach kultury", tj. nie tylko sztuk wizualnych, ale także muzyki, teatru, poezji, literatury, a ta „odnowa" dokonywałaby się właśnie w ramach syjonizmu.

Pomimo iż w Bazylei dyskutowano o kwestiach polityki, ekonomii, rolnictwa, imigracji, to jednak cały V Kongres odbywał się w cieniu tej „prowokacyjnej" wystawy, która towarzyszyła kongresowi do końca, a wspomniane oświadczenie Nordaua – zaraz pierwszego dnia – było z wielu powodów rewolucyjne. Po pierwsze, tzw. koncepcje kulturowe do tej pory nie były w pełni zaakceptowane przez wcześniejsze kongresy i Światową Organizację Syjonistyczną. Po drugie, co już zostało wspomniane, wystawa miała zaprzeczyć powszechnej opini o nieistnieniu sztuki Żydów ze względu na ich brak artystycznych predyspozycji (Wagner). Buber w dużej mierze usiłował właśnie zdyskredytować takie przeświadczenie i zamanifestować, że istnieje co najmniej początek takiego fenomenu. Po trzecie – paradoksalnie – wystawa wychodziła naprzeciw części delegatury religijnej, która obawiała się, że sztuka w takim przypadku może wyprzeć religię, jako *Ersatz-Religion* (i taki argument pojawił się nawet w *Protokole* z tego kongresu)[62]. Krąg religijny postrzegał zaprezentowane dzieła nawet jako akt prowokacji. Wystawa miała zmienić takie (religijne) przekonanie odnośnie kultury wizualnej i pomóc skierować program syjonistyczny w stronę tzw. modułu kulturowego, którego włączenie w ramy syjonizmu zostało dokonane pod niemałą presją organizatorów wystawy. Kwestie kulturowe stały się więc dominującym elementem programu V Kongresu, a kluczowy organ prasowy – zainicjowany przez Herzla – „Die Welt", relacjonował kongres z perspektywy kultury właśnie[63]. Według programu opublikowanego w „Die Welt", kongres miał trwać cztery dni (26–29 grudnia 1901), a tzw. gałąź syjonizmu kulturowego reprezentowana była przez kilka odłamów[64]. Pierwszego dnia kongresu, Bertold Feiwel (jeden z członków odłamu kulturowego) zaapelował

[61] *Ibidem*, s. 69–70, 80.

[62] *Protokoll* 1901, esp. 395, za: *ibidem*, s. 2.

[63] *Ibidem*, s. 6.

[64] Strona tytułowa „Der Funfte Zionosten" 1901, nr 35, za: *ibidem*, s. 6.

do delegatów, aby zmodyfikować przygotowany już porządek i aby przełożyć (lub wydłużyć) popołudniowo-wieczorną sesję programu kulturowego, gdyż na poprzednich kongresach kwestie kulturowe zepchnięte były na ostatnie punkty programu[65]. Wniosek Feiwela poparł Buber i zmiany zostały zaakceptowane. Tego samego dnia, dwudziestodwuletni wówczas Buber zaprezentował referat na temat sztuki żydowskiej jako „nasionach żydowskiej kultury", a wystąpienie spotkało się z entuzjastycznym aplauzem[66]. Buber wystosował także rezolucję, która brzmiała: „Kongres deklaruje, iż edukacja kulturowa narodu żydowskiego jest jednym z najistotniejszych elementów programu syjonistycznego i obliguje wszystkich syjonistów do aktywnego poparcia tej kwestii[67].

Rabinat jednak ciągle obawiał się włączenia sztuki w „poczet" programu, jako „fałszywej wartości"[68], a lider syjonistycznej religijnej partii ortodoksyjnej Rabbi Yitzhak Reines orzekł, iż „kwestia syjonizmu kulturowego jest dla nas katastrofą, [...] pożądanie świeckiego wymiaru ruchu przyczyni się do zniszczenia żydowskości, [...] program kulturowy powinien być wykluczony z postulatów syjonistycznych"[69]. Po deklamacji Reinesa, na podium wszedł Lilien i wygłosił (improwizowane) przemówienie, które warte jest tutaj przytoczenia:

> kiedy słyszę dyskusje o kulturze i religii, to zawsze przypomina mi to historię o dwóch przyjacielach, którzy natrafiwszy na siebie w ciemności, i nie rozpoznając się, zaczęli ze sobą walczyć. Walczyli tak długo aż obaj padli z wycieńczenia i wtedy dopiero się rozpoznali, po czym obaj wrócili razem do domu. Otóż konserwatywni sądzą, iż my, tzw. *Kulturmenschen*, mamy obiekcje wobec religii, z kolei duża część z nas, owszem, odnosi się z rezerwą wobec ortodoksji, uznając iż próbuje ona walczyć z uznawanym przez nas światem kultury (i sztuki).

---

[65] Rosyjski inżynier, lider syjonistyczny Menachem Ussischkin, kategorycznie zaprotestował. Zob. G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 8.

[66] *Protokoll*, 1901, s. 155–170, za: G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 8–9. Zob. też M. Berkowitz, *Zionist Culture*..., s. 90–91.

[67] *Protokoll*, 1901, s. 389, za: G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 9.

[68] Zob. M. Berkowitz, *Zionist Culture*..., s. 59; G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 9–10.

[69] *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V. Zionisten-Congress in Basel*, s. 395, za: M. Stanislawski, *Zionism and Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, London 2001, s. 108–109.

> W rzeczywistości jest jednak tak, że ci pierwsi nie rozumieją znaczenia kultury, a ci drudzy – religii. W pełni świadom jestem tej niejasności i rozumiem zastrzeżenia religijnych wobec kultury, odkąd jej formy – przed wejściem syjonizmu na arenę polityczną – uznawane były za nie-żydowskie, jako obca substancja, niemająca wiele wspólnego z judaizmem. Tak też często religijni sądzą, iż ludzie kultury nie są Żydami. Lecz dzisiaj rzeczy mają się inaczej. Kiedy mówimy o kulturze, mamy na myśli kulturę żydowską (nową), i to kulturę, która właśnie uczyni nas w pełni Żydami, i co więcej wzbogaci nasz judaizm. Wcześniej, Żydzi zajmujący się nauką, świecką filozofią, medycyną, sztuką – wykluczani byli z judaizmu, a ich działalność przyporządkowywana obcym narodom. Od czasu powstania syjonizmu Żyd, który jest technikiem, inżynierem, lekarzem, handlarzem itp. jest syjonistą i należy do swojego narodu. Jest ważnym ogniwem w tworzeniu naszej kultury, a judaizm nie ma podstaw by się tego obawiać, wręcz odwrotnie[70].

Deklamacja ta wywołała następnie zagorzałą dyskusją między syjonistami religijnymi, a kulturowymi, Herzl zaś musiał przerwać kongres, zostawiając wiele spraw nierozwiązanych. Trzydziestu siedmiu delegatów opuściło salę w geście protestu – w kolejnych kongresach takie „samowolne wychodzenie" było zabronione, pod groźbą absolutnego wykluczenia ze struktur. Pomimo konfliktu członków kulturowej Democratic F(r)action, tj. Bubera, Liliena, Weizmanna, Feiwela, Trietscha, Motzkina i innych z resztą syjonistów, to jednak zostali oni mianowani „państwowymi reprezentantami" komisji kulturowej i wyznaczeni na delegatów kolejnego kongresu w Wiedniu na rok 1902[71].

Intensywność zmagań ze Światową Organizacją Syjonistyczną w celu inkorporacji programu kulturowego w ramy polityki syjonistycznej (ekspansji programu syjonistycznego), generalnie jest jasno widoczna w historii pierwszych lat syjonizmu, jako zagorzała personalna dysputa między Herzlem, Feiwelem, ale także między Buberem, Usischkinem, Ahad HaAmem, Nossigiem i innymi. Niemniej jednak, struktura syjonizmu jako spójnego tworu została zachowana, a Herzl (w tym kontekście) jasno rozumiał – jak pisze Schmidt – iż sprawy syjonizmu kulturowego dotyczą zarówno utrzymania jedności, jak i możliwości przetrwania kongresów[72].

---

[70] *Stenographisches Protokoll*..., s. 395–396, za: M. Stanisławski, *Zionism and*..., s. 109.

[71] G.G. Schmidt, *The Art and*..., s. 13.

[72] *Ibidem*, s. 9.

Tym samym – jak zauważa z kolei Cohen – zjawisko kolektywnych wystaw sztuki żydowskiej stało się powszechne dopiero od pierwszej wystawy na V Kongresie Syjonistycznym, a wydarzenia te potwierdzały żydowską akceptację modernizacji i możliwości sukcesu na polu artystycznym/sztuki. Ponadto, zbiorowe wystawy miały windykować dumę z narodowych osiągnięć artystycznych i odbudować „stracony zmysł estetyczny”[73].

Ta determinacja kolekcjonerska i wystawiennicza jest odbiciem usilnych prób manifestacji syjonistycznych postulatów, jako istotny element kreacji nowej świadomości. Odtąd zakładano więc pełne wykorzystanie sztuk wizualnych do celów tzw. promocji syjonizmu i jego postulatów, a także włączenia w jej ramy szeroko pojętej debaty o kwestii sztuki, jej roli, funkcji i możliwościach oddziaływania. W ramach syjonizmu zatem, dokonano nie tylko prób przewartościowania teorii sztuki (i jej powszechnej adaptacji), ale przede wszystkim zaprzęgnięto ją do określonych celów i projekcji postulatów nawołujących do kształtowania odrębności narodowej, syjonistycznej świadomości i propagowania idei „powrotu”. Syjonizm miał być rozpoznawalny nie tylko literalnie, ale i wizualnie, a formy plastyczne miały stanowić istotne medium dla idei syjonistycznych. Zatem sztuka – istotny aspekt nowej kultury żydowskiej – rozumiana przede wszystkim jako medium syjonistyczne, stanowiła ważny element budowania podjętej przez Herzla ideologii[74].

BIBLIOGRAFIA

PROTOKOŁY I CZASOPISMA

Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V. Zionisten-Congress in Basel; „Die Welt”; „Jewish Chronicle”; „Ost und West”; „Palaestina”.

[73] R. Cohen, *Jewish Icons*..., s. 209.

[74] Zob.: A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

OPRACOWANIA

Apter-Gabriel Ruth, *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art*, *1912–1928*, Jerusalem 1987.

Berkowitz Michael, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993.

Bland Kalman P., *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton–Oxford 2000.

Bland Kalman P., *Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Soussloff, London 1999, s. 41–66.

Cohen Richard I., *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998.

Feldman Jeffrey D., *Exhibiting Judaica or Jewish Exhibitionism: A Comparition of Two Nineteenth-Century Exhibitions*, praca magisterska, St. Cross College, Oxford University 1993.

Fine Steven, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005.

Goldstein Maksymilian Dresdner Karol, *Kultura i sztuka Ludu Żydowskiego na Ziemiach Polskich*, Lwów 1935, wyd. 2, Warszawa 1991.

Gross William L., *Catalogue of Catalogues: Bibliographical Survey of a Century of Temporary Exhibitions of Jewish Art*, „Journal of Jewish Art" 1979, nr 6, s. 134–135.

Gunzburg Dawid W., Stassoff Vladimir, *L'ornament hebreu*, Berlin 1905.

Gutmann Joseph, *Beauty in Holiness. Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1971.

Gutmann Joseph, *No Graven Image. Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971.

Gutmann Joseph, *Is there A Jewish Art?*, [w:] red. C. Moore, *The Visual Dimention: Aspects of Jewish Art*, Boulder 1993, s. 3–9.

Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

Kamczycki Artur, *Wrestling with Art. Zionism towards Jewish aniconism*, [w:] „Artium Quaestiones", red. XX, Poznań 2012, s. 5–33.

Kampf Avram, *In Quest of the Jewish Style in the Era of Russian Revolution*, „Journal of Jewish Art" 1978, nr 5, s. 39–48.

Kampf Avram, *The Jewish Museum: An Institution Adrift*, „Judaism" 1968, nr 17, s. 283–284.

Kaniel Michael, *Judaism*. (*The Art of World Religions*), Blandford 1979.

Kanof Abram, *Jewish Ceremonial Art and Religious Observance*, New York 1997.

Keen Michael E., *Jewish Ritual Art in the Victoria and Albert Museum*, London 1991.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *Problems in the Early History of Jewish Folkloristics*, [w:] *Proceeding of the Tenth World Congress of Jewish Studies*, red. XXX, Jerusalem 1990, t. 2 D, s. 21–31.

Kochan Lionel, *Jews*, *Idols and Messiahs*, Oxford 1990.

Landsberger Franz, *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946.

Mann, Vivian, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000.

Narkiss Bezalel, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jerusalem 1990.

Olin Margareth, *The Nation without Art*, London 2001.

Pilarczyk Krzysztof, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Kraków 2006.

Roth Cecil, *Jewish Art*. *An Illustrated History*, New York 1971.

Schmidt Gerda G., *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress*, *1901*, New York 2003.

Scholem Gershom, *The Messianic Idea in Judaism*, London 1971.

Shachar Isahar, *Jewish Tradition in Art: The Feuchtwanger Collection of Judaica*, kat. The Israel Museum, Jerusalem 1981.

Sheehan James, *From Princely Collections to Public Museums: Toward a History of the German Art Museum*, [w:] *Rediscovering History: Culture*, *Politics*, *and the Psyche*, red. M.S. Roth, Stanford 1994, s. 169–182.

Shilo-Cohen Nurit, *Bezalel 1906–1929*, kat. The Israel Museum, Jeruzalem 1983.

Silver-Brody Vivienne, *Documentors of the Dream*. *Pioneer Jewish Photographes in the land of Israel*, *1890–1933*, Jerusalem 1998.

Stanislawski Michael, *Zionism and Fin de Siècle*. *Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, London 2001.

Stasov Vladimir, „Archive Israelites" 1878.

Tumarkin-Goodman Susanne, *Rusian Jewish Artists in a Century of Change*, *1890–1990*, New York 1996.

Wigoder Geofrey, *Słownik biograficzny Żydów*, tłum. A. Jaraczewski, I. Kałużyńska, P. Łomnicki, A.M. Nowak, B. Stokłosa, Warszawa 1998.

Zuiden van D.S., *Josef Israels*, *1824–1924*, „Menorah" (Wiedeń) 1924, nr 2, s. A124/125, https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2913792 (dostęp: 17.09.2024).

Zunz Leopold, *Gesammelte Schriften*, *Herausgegben vom Kuratorium der „Zunzstiftung"*, Hildesheim 1976.

3

Sztuka nowa, spojrzenie w przyszłość

ANETA PAWŁOWSKA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0003-2847-4403

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.16

„TEDY ISTOTĄ SZTUKI BYŁOBY ODKŁADANIE-SIĘ--W-DZIEŁO PRAWDY BYTU"* POSTAĆ CÉSARA MANRIQUE I JEGO KREACJE ARTYSTYCZNE

STRESZCZENIE

Celem przyświecającym powstaniu tekstu jest prezentacja mało w Polsce znanej postaci kanaryjskiego twórcy wizualnego Césara Manrique (1919–1992). Uczestnik hiszpańskiego ruchu artystycznego abstrakcjonistów – *El Informalismo*, początkowo zajmował się (wraz z Antonim Tàpies, Manolo Millaresem, Lucio Muñozem i Luisem Feitó) malarstwem badającym właściwości materii. W 1968 roku, artysta po międzynarodowych wojażach powrócił do rodzinnego miasta Arrecife na wulkanicznej wyspie Lanzarote, gdzie aż do śmierci walczył o zachowanie jej naturalnego krajobrazu. Zależało mu zwłaszcza na zachowaniu charakterystycznej niskiej zabudowy linii brzegowej oraz tradycyjnej uprawy winorośli. Do najważniejszych kreacji twórcy powstałych na Lanzarote należą: jego dom w korycie wyschniętego potoku Taro de Tahiche, Jameos del Agua Grotto – sala koncertowa wewnątrz skalnej, powulkanicznej groty, Mirador del Rio, restauracja El Diablo w Montana del Fuego, a także ogród i baseny hotelu Meliá Salina w Costa Teguise oraz Jardin de Cactus (oryginalny ogród kaktusów). Działalność Césara Manrique w zakresie promocji i zachowania dziedzictwa kulturowego Lanzarote uhonorowano przyznaniem mu w 1986 roku nagrody Europa Nostra.

SŁOWA KLUCZOWE: César Manrique, El Informalismo, sztuka hiszpańska, XX wiek

* M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 22.

"THUS, THE ESSENCE OF ART WOULD BE THE LAYING-INTO--WORK OF THE TRUTH OF BEING." THE FIGURE OF CÉSAR MANRIQUE AND HIS ARTISTIC CREATIONS

This text presents César Manrique, a lesser-known in Poland Canarian visual artist who played a significant role in the Spanish abstract art movement *El Informalismo*. Initially, Manrique, alongside other notable artists, experimented in his paintings with the properties of matter. After international travels, he returned in 1968 to his hometown of Arrecife, and there his focus shifted towards preserving the natural landscape. Manrique fought to maintain the unique low-rise coastal buildings and traditional viticulture in Lanzarote. Some of his notable projects on the island include a house in the dried-up Taro de Tahiche stream, the Jameos del Agua Grotto, the Mirador del Rio, the El Diablo restaurant, the Meliá Salina Hotel garden & pools, and the Jardin de Cactus. His contribution to the preservation of Lanzarote's cultural heritage was recognized with the Europa Nostra Award in 1986.

KEYWORDS: César Manrique, El Informalismo, Spanish art, 20th century

SŁOWO DO JUBILATKI

Szanowna Pani Profesor, Droga Eleonoro – wielokrotnie snułyśmy plany na temat wspólnej podróży w ciepłe destynacje... Pomimo wielu innych zrealizowanych wyjazdów na konferencje naukowe czy objazdy ze studentami, ta eskapada dopiero jest przed nami. Stąd wziął się mój tekst – abyśmy znów przystąpiły do snucia nieco mniej akademickich planów.

WPROWADZENIE

„Rzeźba, gdy tylko oddala się od natury, staje się architekturą" napisał Guillaume Apollinaire w 1913 roku[1]. Czy rzeczywiście? W momencie, w którym artyści odrzucili prymarny temat jakim było prezentowanie postaci ludzkiej, a jednocześnie stopniowo zaczęli redukować zakorzeniony w biologii

[1] G. Apollinaire, *Kubiści, rozważania estetyczne*, Kraków 1956, s. 105.

przestrzenny charakter rzeźby, pojawiła się tendencja do architekturalizacji rzeźbiarskich wyobrażeń. Statuy z wolna utraciły kontakt z naturą, stały się odrealnioną, zgeometryzowaną strukturą quasi-organicznej formy, bądź przypominającą architektoniczny motyw „esencją" figury, lub też zupełnie odcieleśnioną, przestrzenną konstrukcją. Tak rozumiana rzeźba, ukazywana w kształtach i transformacjach inspirowanych architekturą, zarzuciła tradycyjne metody i przejęła właściwe budownictwu reguły kompozycji, skalę, materiały i technologie. Tu jako doskonały przykład można wskazać prace Katarzyny Kobro związanej z głównymi grupami awangardystów w Polsce, takimi jak *Blok Praesens* czy *a.r.* Artystka wierząc w utylitarny charakter sztuki (myśl tę prezentowała np. w artykule pt. *Funkcjonalizm* z 1936 roku), podkreślała że „bieżącym zadaniem sztuki [...] jest przebudowa miast; organizacja całokształtu życia miejskiego"[2]. Dlatego, dążąc do powiązania swoich rzeźb określanych mianem „kompozycji przestrzennych" z życiem, jedną z nich (*Kompozycję* nr 8) przekształciła w latach 1932–1934 w projekt przestrzenny makiety przedszkola funkcjonalnego[3].

Jednakże już w latach 60. XX wieku tendencja do architektonizacji rzeźby uległa odwróceniu. Artyści związani z minimalizmem i *arte povera* rozpoczęli poszukiwania struktur przestrzennych blisko związanych z naturą i krajobrazem, chętnie tworząc prace „rozpuszczające się" z upływem czasu w otaczającej je przyrodzie. Koncepcję spajającą w sobie oba wątki – rzeźby architektonicznej i organicznej prezentuje w swej twórczości stosunkowo mało znany w Polsce artysta – César Manrique[4].

[2] K. Kobro, *Funkcjonalizm*, „Forma", Łódź 1936, nr 4, s. 13.

[3] Por. *Katarzyna Kobro 1989–1951. W setną rocznicę urodzin*, red. Z. Karnicka, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 135 oraz J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.

[4] W latach 2015–2018 w Polsce zostały opracowane baza zdjęciowa związana z tematyką wyspy Lanzarote i Césara Manrique: https://zasobynauki.pl/szukaj/?q=Manrique oraz projekt badawczy pn. „César Manrique – sztuka transkulturowa i fuzja w sztuce", którego wykonawcami byli Wojciech Rubiś i Paulina Tendera (https://issuu.com/alma-mater/docs/alma_mater__180-181/32) (dostęp: 6.01.2024).

ŻYCIE ARTYSTY

César Manrique urodził się w 1919 roku w zamożnej mieszczańskiej rodzinie w mieście Arrecife, stolicy niewielkiej wyspy Lanzarote należącej do archipelagu kanaryjskiego. W czasie wojny domowej w Hiszpanii (Wyspy Kanaryjskie należą do Hiszpanii) Manrique ochotniczo służył w siłach generała Franco. Po epizodzie wojennym w 1939 roku powrócił na Lanzarote i wkrótce rozpoczął naukę na Uniwersytecie w Laguna na Teneryfie, na wydziale Architektury Technicznej, jednak po dwóch latach rzucił studia. W 1942 roku, gdy miał 23 lata, w rodzinnym Arrecife odbyła się jego pierwsza indywidualna wystawa. W 1945 roku Manrique wstąpił do madryckiej *Academia de Bellas Artes de San Fernando*. W 1950 roku artysta ukończył tę uczelnię i podjął na niej pracę wykładowcy. W tym okresie tworzył głównie abstrakcyjne prace, będąc pod wyraźnym wpływem Pabla Picassa i Henri Matisse'a. Ponadto w malarstwie swym badał właściwości materii, łącząc się poprzez te zagadnienia z ówczesnym hiszpańskim ruchem *El Informalismo*[5].

W 1964 roku za namową kuzyna wyjechał do Nowego Jorku, gdzie był gościem kubańskiego artysty Waldo Diaz-Balarta, mieszkającego na East Side; za jego pośrednictwem poznał artystyczną bohemę miasta. Wkrótce Manrique uzyskał prestiżowe stypendium Fundacji Nelsona Rockefellera, dzięki czemu mógł wynająć własną pracownię. Efekt jego starań malarskich został udostępniony publiczności w prestiżowej nowojorskiej galerii Catherine Viviano oraz w Muzeum Guggenheima. Po kilku latach artysta poczuł ogarniającą go coraz silniejszą nostalgię za wulkaniczną wyspą Lanzarote. Wspominał o tym w liście do przyjaciela, Pepe Dámaso: „[...] człowiek w N.Y. jest jak szczur [...]. Muszę wrócić do mej ziemi. Poczuć ją, posmakować".

W 1968 roku Manrique powrócił na Lanzarote, gdzie rozpoczął działalność, która wpłynęła na obecny wygląd wyspy. Dążył przede wszystkim do zachowania tradycyjnego budownictwa, był przeciwny ustawianiu tablic reklamowych, uważając, że szpecą one krajobraz. Zamieszkał w niezwykle

[5] Nurt *el informalismo* nawiązuje do malarstwa typu informel (fr. *art informel* – sztuka bezkształtna) powstałego w latach 50. XX w. w Paryżu. Nurt ten bardzo szybko został zaadaptowany przez twórców hiszpańskich takich jak: Antoni Tàpies (1923–2012), Antonio Saura (1930–1998), Manolo Millares (1926–1972), Esteban Vicente (1903–2001), José Guerrero (1914–1991) czy kolektywy artystyczne El Paso oraz Dau al Set.

oryginalnym, zbudowanym według własnego pomysłu domu, w korycie wyschniętego potoku Taro de Tahiche. Parter tworzą naturalne skalne jamy powstałe po erupcji wulkanu. Dodajmy jeszcze, iż w domu artysty funkcjonuje obecnie fundacja jego imienia – Fundación César Manrique [6].

Bez cienia wątpliwości można stwierdzić, że dzisiejszy, wciąż bardzo naturalny wygląd wyspy to skutek działalności Manrique. Zapisał się na kartach historii nie tylko jako twórca wielu realizacji architektonicznych i rzeźbiarskich na Lanzarote; stworzył także najbardziej znany ideogram tej wulkanicznej wyspy – El Diablo – obecnie symbol parku krajobrazowego Timanfaya. Poza obiektami wymienionymi powyżej, najciekawsze realizacje artysty to: Jameos del Agua Grotto – sala koncertowa wewnątrz powulkanicznej groty, punkt widokowy Mirador del Rio, restauracja El Diablo w Montana del Fuego, ogród i baseny hotelu Meliá Salina w Costa Teguise, Jardin de Cactus (oryginalny ogród kaktusów) oraz rogatki w Costa Teguise. Ponadto Manrique stworzył wiele prac architektonicznych na pobliskich wyspach Ceucie i Teneryfie. W swym abstrakcyjnym, organicznym malarstwie o wyraźnej fakturze pozostawał pod wpływem takich artystów hiszpańskich jak Antoni Tàpies, Manolo Millares, Lucio Muños i Luis Feitó. Cenił także dokonania Pabla Picassa i Henri Matisse'a.

Za pionierską działalność na rzecz zachowania dziedzictwa kulturowego Lanzarote, Manrique został uhonorowany w 1986 roku nagrodą Europa Nostra[7].

Zmarł nagle – 25 września 1992 roku, w wieku 73 lat. Zginął w tragicznym wypadku samochodowym w pobliżu Arrecife – nieopodal własnego domu.

---

[6] Fundacja Césara Manrique, utworzona w 1992 r., jest prywatną instytucją non-profit o międzynarodowym zasięgu. Odwiedza ją rocznie ponad 300 000 osób. Jest ukonstytuowana jako platforma kulturalna o trzech głównych kierunkach działalności:

– Ochrona, badanie i rozpowszechnianie dzieł Césara Manrique;
– Promowanie działalności artystycznej i refleksji kulturalnej;
– Rozwój działań promujących poszanowanie środowiska naturalnego i planowanie przestrzenne.

Fundacja regularnie organizuje fora refleksji i debaty. Szerzej: http://www.cesarmanrique.com/fundacion_e.htm (dostęp: 10.04.2024).

[7] Por. W. Borsich, *Lanzarote et César Manrique: 7 monumenten*, Yaiza 1994 oraz Manrique, César (diccionario de pintores españoles), „Epoca" 1997 (17.03), s. 396–398, a także o okresie pobytu w USA: J.B. Myers, *One particular Spanish painter and the Spanish scene. An American viewpoint*, „Art International" New York, styczeń 1966, s. 4–6.

MANRIQUE I JEGO WYSPIARSKI ŚWIAT

Określenia funkcjonujące na niewielkiej wyspie w związku z działalnością Manrique podkreślają totalny charakter jego sztuki. Swoje zamiary wobec Lanzarote opisał tak: „Wróciłem z Nowego Jorku z intencją by uczynić z mojej rodzimej wyspy jedno z najpiękniejszych miejsc świata. Było to możliwe, gdyż Lanzarote ma nieskończenie wiele do zaoferowania”[8].

Powrót artysty w 1968 roku po wojażach zagranicznych zbiegł się z początkiem inwazji turystów na Wyspy Kanaryjskie i z bezładną zabudową tworzonych właśnie na dziewiczej wyspie kurortów. W wizjonerskiej koncepcji Manrique nie było miejsca na pojawiające się bez dokładnego planu zabudowy hotele, estakady czy szpetne tablice reklamowe. Artysta rozpoczął kampanię ratowania ekologicznej spuścizny Lanzarote; ponadto propagował architekturę wtopioną w krajobraz a zarazem zgodną z tradycją i potrzebami człowieka. Obecny wygląd wyspy to jego zasługa. Narzucona przezeń zasada: „by budynki na wyspie nie były wyższe niż drzewo palmowe” i architektonicznie wzorowane na miejscowej formie bielonej wapnem, niskiej, rozłożystej hacjendy, wciąż jest skrupulatnie przestrzegana[9].

Dziełem życia artysty jest Taro de Tahiche, miejsce, gdzie znajduje się obecnie siedziba stworzonej przez niego Fundacji wspierającej sztukę[10]. Wcześniej, od 1968 roku był tam jego prywatny dom i pracownia. Budynek został malowniczo wkomponowany w podziemne groty wulkaniczne. Niemiecki architekt Frei Otto nazwał Taro de Tahiche „rajską przestrzenią”. Dwupoziomowy dom stoi na jęzorze skamieniałej lawy. Poziom dolny, podziemny, składa się z pięciu salonów urządzonych w olbrzymich, połączonych tunelami bańkach powietrza, które powstały w płynącej lawie. Góra to połączenie tradycji (patio, grube, kamienne mury pobielone wapnem) z nowoczesnością (otwarte przestrzenie, wielkie okna). Założenie architektoniczno-krajobrazowe zajmuje 3 tysiące metrów kwadratowych. W części zewnętrznej ulokowany jest kaktusowy ogród z 6-metrowym dekoracyjnym panneau na murze. Panneau wypełnia mozaika z tłuczonych płytek w jaskrawych barwach, autorstwa Manrique. Całości dopełnia niewielki basen

[8] W. Borsich, *Lanzarote*..., s. 27.

[9] C. Manrique, *Fundacion Cesar Manrique*, *Lanzarote*, Madrid 1996, s. 12–15.

[10] Por. przyp. 7.

wykuty w skale. W części nadziemnej znajduje się galeria dzieł sztuki. W jej zbiorach można podziwiać prace Pabla Picassa, Joana Miró oraz hiszpańskich surrealistów i konstruktywistów, a także samego Manrique (między innymi jego rzeźby, grafiki i prace ceramiczne).

Kolejna zasługa Manrique dla uatrakcyjnienia turystom pobytu na wyspie to stworzenie Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Muzeum Współczesnej Sztuki Międzynarodowej), otwartego w 1976 roku z inicjatywy artysty. Placówka ma siedzibę w osiemnastowiecznym zamku San Jose w Arrecife (stolicy wyspy). Manrique osobiście kierował pracami restauracyjnymi. Ponadto zebrał dla potrzeb nowopowstającej galerii kolekcję dzieł współczesnych artystów (wśród nich: Alechinsky, Beaudin, Millares, Dominguez, Orellana i inni), ofiarowując im w zamian własne prace. Tu też mieści się jedna z najlepszych restauracji na wyspie, której wystrój wnętrza również jest dziełem mistrza. Bar został wyłożony czarną skórą, całości dopełniają nowoczesne rzeźby. Olbrzymie, trójścienne przeszklenie umożliwia obserwację zmiennego nieba, panoramy morza i portowych żurawi. Godne uwagi w „totalnej aranżacji" są nawet wykute w ogrodowej grocie toalety.

Bliższa analiza prac architektonicznych Manrique nasuwa skojarzenia z tezami zawartymi w książce z lat 50. XX wieku autorstwa Curta Siegela pt. *Formy strukturalne w nowoczesnej architekturze*[11]. W wizji kształtowania krajobrazu naturalnego wyspy autorstwa Manrique pojawia się znaczące zbliżenie pomiędzy rzeźbą a architekturą polegające na wspólnym sposobie kształtowania mas. W architekturze kształtującej przestrzeń poprzez jej wykorzystanie i ograniczanie dokonywane za pomocą płaszczyzn i linii, decydująca jest odległość. Wzajemne odległości pomiędzy elementami tworzą całość struktury. Wyczuwanie tych proporcji, złożonych z wzajemnych relacji bryły i przestrzeni, określa istotę architektury. Współczesna rzeźba uległa istotnym przeobrażeniom pod wpływem architektury, co jest następstwem wieloletniego współistnienia i intensywnego przenikania się obu dyscyplin. Proces ten uwikłany jest zresztą w całokształt przemian, przekształceń, impulsów i strategii sztuki XX wieku. Ponieważ dla współczesnej rzeźby tworzywem stała się przestrzeń, pociągnęło to za sobą istotne zmiany formalne. W rzeźbie zaistniała dzięki temu wyraźna przestrzenność struktury, odmaterializowanie jej form, co przejawiło się w wykorzystaniu formy pustej,

[11] C. Siegel, *Formy strukturalne w nowoczesnej architekturze*, Warszawa 1964.

„próżni" jako istotnego środka ekspresji. A także w „przezroczystości formy". Rzeźbę i architekturę zbliżyły kwestie ciągłości przestrzeni, jej przepływania, przestrzeni „bez końca". Rzeźba typu *site-specific* (czyli stworzona dla konkretnie wybranego miejsca) prezentuje odmienny stosunek do otaczającej przestrzeni niż rzeźba tradycyjna. Nowe formy rzeźbiarskie zaczynają aktywizować i określać przestrzeń wokół nich. Rzeźba staje się w tej interpretacji „miejscem". Podobnie koncepcję uprzestrzennienia rzeźby współczesnej pojmuje polski rzeźbiarz Marek Chlanda: „Przestrzeń – jak zauważa – czyli fizycznie określone miejsce, jest istotą rzeźby. Doświadczenie rzeźby i miejsca przez nią okupowanego jest tym samym"[12].

Dlatego wydaje się, iż naturalnym uzupełnieniem koncepcji architektonicznych hiszpańskiego artysty są tworzone przez niego kolorowe rzeźby tak zwane *Juguete del vento* (Wietrzne zabawki). Reprezentują one typ rzeźby kinetycznej, ale też nawiązują do pop-artu. Prace te, rozrzucone w różnych miejscach wyspy, są nieomal zawsze elementem większej struktury, najczęściej architektonicznej, przestrzeni parku czy krajobrazu kształtowanego[13]. Oznacza to, że funkcjonują w określonym środowisku, podobnie jak architektura. Dodajmy, że rzeźba kinetyczna wymaga od odbiorcy szczególnego typu interaktywności. Jest to indywidualny sposób wchodzenia w relację z przedmiotem, w trakcie której widz przez dotyk wprowadza obiekt w ruch bądź zostaje zaskoczony nieobliczalnym zachowaniem przedmiotu. Ta druga sytuacja zachodzi w przypadku prac Manrique częściej, gdyż są one zazwyczaj poruszane przez silny wiatr wiejący na wyspie Lanzarote. Charakterystyczne dla tej formy rzeźbiarskiej – a dzieli tę cechę z architekturą – jest też to, że wymaga od widza motorycznej aktywności, choćby owego przechadzania się wokół bryły. Motoryka często połączona jest z dotykiem. Otóż jest znamienne, że wszelkiego typu figury stworzone przez Manrique wręcz zapraszają do dotyku (może za wyjątkiem rzeźby-kaktusa). Zatem widz z oglądającego zmienia się w uczestnika.

---

[12] M. Chlanda, *Ciało lub ciała mają wymiary...*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie", Warszawa 1987, t. 1, nr 19, s. 25–29.

[13] Do przykładów takich prac należą: mobile w *Fundacion César Manrique*, rzeźby na przedmieściach Tahiche. Por.: G. Moure, *César Manrique*, *en el catálogo César Manrique*, Caixa de Pensions, Barcelona 1983 oraz F. Ruiz Gordillo, *Manrique y el territorio: una propuesta de intervención*, *en el catálogo Manrique: Hecho en el fuego*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias 1991.

Artysta był również pionierem w łączeniu sztuki z architekturą, projektując miejsca publiczne, w których sztuka i funkcjonalność łączą się w harmonijną całość. Przykładem jest Jardín de Cactus (Ogród kaktusów), który został zaprojektowany przez Manrique na jednym z wulkanicznych wzgórz Lanzarote. To miejsce stanowi unikalną syntezę sztuki, architektury i przyrody, prezentując różnorodność kaktusów w otoczeniu artystycznych form.

Na uwagę zasługuje też *Monumento al Campesino* (1968) znajdujący się w San Bartolomé, w centralnym punkcie wyspy. Jest to 15-metrowy pomnik upamiętniający znojny trud farmerów mieszkających na wyspie, do czego zresztą nawiązuje drugi tytuł pracy – *Fecundidad* (Płodność). Ten niecodzienny memoriał znajduje się na kopcu zwanym La Peña de Tajaste – skalistym wzniesieniu, które pozostało nietknięte przez aktywność wulkaniczną, typową dla wyspy. Manrique w symboliczny sposób przedstawił postać miejscowego rolnika siedzącego na jucznym osiołku. U podnóża pomnika znajduje się niewielka działka pokryta czarnym wulkanicznym pyłem, który służy jako ściółka dla lokalnie uprawianych winorośli. Konstrukcja została sporządzona z elementów znalezionych – odpadów – takich jak puste kontenery, skrzynki na pitną wodę, fragmenty łodzi rybackich. Rzeźba ta, to przykład nawiązania do Duchampowskich *ready-made* czyli „przedmiotów gotowych", które artysta wybrał, aby zrealizować przy ich pomocy swą koncepcje twórczą, ale też i odniesienie do sztuki. Architektoniczność rzeźby Manrique uzyskanej z odpadów cywilizacyjnych wydaje się szczególnie efektowna, gdyż dzieło użycza swej wewnętrznej przestrzeni – dostępnej dla widza – przez co staje się quasi-architektoniczną strukturą.

* * *

Nurty artystyczne – tworzenia architektury totalnej i uzupełniających ją rzeźb – widoczne w działalności César Manrique, stanowią interesujące rozwiązania modernistycznych problemów współdziałania człowieka z otaczającą go naturą. Silne zaangażowanie artysty w kwestie społeczne i ekologię może też być postrzegane jako sztuka wykraczająca poza sam artyzm, poza ekspresję osobistych emocji i indywidualnych postaw. Bez wątpienia jest to sztuka, która włącza się w codzienną egzystencję i pozwala, zgodnie z definicją Josepha Beuysa *rzeźby społecznej*, „kształtować i modelować świat, w jakim żyjemy"[14].

[14] *Joseph Beuys*, *teksty*, *komentarze*, *wywiady*, red. J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 18.

BIBLIOGRAFIA

Apollinaire Guillaume, *Kubiści*, *rozważania estetyczne*, Kraków 1956.

Borsich Wolfgang, *Lanzarote et César Manrique: 7 monumenten*, Yaiza 1994.

Chlanda Marek, *Ciało lub ciała mają wymiary*..., „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie", Warszawa 1987, t. 1, nr 19, s. 25–29.

Heidegger Martin, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 261–301.

Karnicka Zenobia, *Katarzyna Kobro 1989–1951*. *W setną rocznicę urodzin*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998.

Kobro Katarzyna, *Funkcjonalizm*, „Forma", Łódź, 1936, nr 4, s. 9–13.

Manrique César, *Fundacion Cesar Manrique*, *Lanzarote*, Madrid 1996.

Manrique César (diccionario de pintores españoles), „Epoca" 1997 (17.03), s. 396–398.

Myers John Bernard, *One particular Spanish painter and the Spanish scene*. *An American viewpoint*, „Art International" New York, styczeń 1966, s. 4–6.

Moure Gloria, *César Manrique*, *en el catálogo César Manrique*, Caixa de Pensions, Barcelona 1983.

Ruiz Gordillo Francisco, *Manrique y el territorio: una propuesta de intervención*, *en el catálogo Manrique: Hecho en el fuego*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias 1991.

Siegel Curt, *Formy strukturalne w nowoczesnej architekturze*, Warszawa 1964.

Zagrodzki Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.

http://www.cesarmanrique.com/fundacion_e.htm (dostęp: 10.04.2024).

https://issuu.com/alma-mater/docs/alma_mater__180-181/32 (dostęp: 6.01.2024).

https://zasobynauki.pl/szukaj/?q=Manrique (dostęp: 6.01.2024)

ILUSTRACJE

1. Césare Manrique, *El Diablo*, Logotyp Parku Timanfaya https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/El_Diablo_by_C%C3%A9sar_Manrique_-_Timanfaya_-_Lanzarote.JPG

2. *Taro de Tahiche* (1968) – wejście do domu artysty (dziś znajduje się tam Muzeum i Fundacja jego imienia). Fot. A. Pawłowska

3. Barwna rzeźba kinetyczna przed domem artysty z lat 70. XX w. Fot. A. Pawłowska

4. *Taro de Tahiche* – wnętrze. Fot. A. Pawłowska

5. *Jardín de Cactus* (Kaktusowy ogród) – założenie parkowe wg pomysłu artysty. Fot. A. Pawłowska

6. *Monumento al campesino* (Pomnik wieśniaka) / *Fecundidad* (Płodność) (1968). Fot. A. Pawłowska

7. Rzeźba mobilna w centrum wyspy tzw. *Juguete del vento* (Wietrzna zabawka). Fot. A. Pawłowska

MAŁGORZATA REINHARD CHLANDA
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ORCID ID: 0009-0007-6334-1231

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.17

„MARIA ANTO, FENOMEN W GALERII CORTINA" - WYJĄTKOWE ODKRYCIE DINO BUZZATIEGO W WARSZAWIE*

STRESZCZENIE

Najbardziej spektakularny sukces Marii Anto we Włoszech przypadł na lata 70. „Odkrywcą" Anto dla Włoch był Dino Buzzati, który uznał polską artystkę za jedną z najbardziej oryginalnych osobowości w dziedzinie współczesnej sztuki fantastycznej. Jej malarstwem zafascynował się podczas wizyty w Warszawie w 1969 roku. Sławnego pisarza i malarkę łączył niewątpliwie pokrewny typ wyobraźni poetyckiej, klimat obrazowania. Dzięki rekomendacji pisarza, w 1971 roku w renomowanej Galerii Cortina w Mediolanie odbyła się duża indywidualna wystawa prac Anto. Wydarzenie to znalazło spory oddźwięk w środowisku artystyczno-intelektualnym Mediolanu. Obszerny esej w katalogu poświęcił artystce znany krytyk i poeta Roberto Sanesi. Na łamach prasy m.in. „Corriere della Sera" wystawę komentowali: Dino Buzzati, Raffaele Carrieri, Emillio Radius. Krytycy próbowali określić fenomen twórczości Anto, poszukiwali swoistości i odniesień kulturowych jej malarstwa. W ślad za pierwszym mediolańskim sukcesem artystka wystawiała we Włoszech jeszcze kilkakrotnie, w ciągu piętnastu lat do 1996. Pokazywała prace w galeriach Mediolanu, Werony, Triestu, Parmy, Vicenzy i Rzymu.

SŁOWA KLUCZOWE: Maria Anto, Galleria Cortina, Mediolan, Dino Buzzati, kontakty artystyczne polsko-włoskie 1971–1996, włoska krytyka artystyczna

* Niniejszy artykuł ukazał się wcześniej drukiem w wersji włoskiej jako: M. Reinhard-Chlanda, *Maria Anto nella vita artistica dell'Italia*, [w:] *Contatti artistici polacco – italiani 1944–1980. Anni'40*, *Architektura*, *Arti visive*, a cura di Jerzy Malinowski & Anna Jagiełło, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House Warsaw–Toruń–Rome 2023, s. 225–235.

"MARIA ANTO, A PHENOMEN IN THE CORTINA GALLERY" – DINO BUZZATI'S UNIQUE DISCOVERY IN WARSAW

Maria Anto's most spectacular success in Italy came in the 1970s. Anto's "discoverer" for Italy was Dino Buzzati, who considered the Polish artist one of the most original personalities in the field of contemporary fantasy art. He became fascinated with her paintings during a visit to Warsaw in 1969. The famous writer and painter undoubtedly shared a related type of poetic imagination, an atmosphere of imagery. Thanks to the writer's recommendation, in 1971, a large individual exhibition of Anto's works was held at the renowned Galeria Cortina in Milan. This event had a great resonance in the artistic and intellectual community of Milan. The famous critic and poet Roberto Sanesi devoted an extensive essay to the artist in the catalog. In the press, among others: "Corriere della Sera" commented on the exhibition: Dino Buzzati, Raffaele Carrieri, Emillio Radius. Critics tried to define the phenomenon of Anto's work, looking for the specificity and cultural references of her painting. Following her first success in Milan, the artist exhibited in Italy several more times. Over the course of fifteen years, until 1996, she showed works in galleries in Milan, Verona, Trieste, Parma, Vicenza and Rome.

KEYWORDS: Maria Anto, Galleria Cortina, Milan, Dino Buzzati, Polish-Italian artistic contacts 1971–1996, Italian art criticism

W powojennej sztuce polskiej Maria Anto zajmuje pozycję szczególną, znana jest jako autorka metaforycznych, lirycznych obrazów utrzymanych w duchu malarstwa fantastycznego, nadrealistycznego czy quasi-naiwnego [il. 1].

W karierze Anto punktem przełomowym okazała się indywidualna wystawa w Mediolanie w 1971 roku, która zainicjowała jej obecność w życiu artystycznym Włoch przez prawie dwadzieścia pięć lat, do 1996 roku. Dzięki współpracy z prestiżową galerią Cortina, polska artystka weszła w elitarny krąg intelektualistów, artystów, koneserów sztuki ówczesnego centrum kultury, designu, mody i finansjery Włoch. Drogę do tego sukcesu utorował Polce Dino Buzzati, ceniony współczesny pisarz włoski i niekwestionowany mediolański autorytet w dziedzinie sztuki. W jego opinii malarstwo Anto było „rewelacją" w dziedzinie sztuki fantastycznej.

Nie był to jednak pierwszy kontakt artystyczny Marii Anto z Włochami. W 1963 roku młoda absolwentka warszawskiej akademii wzięła udział

w Międzynarodowej Wystawie „Antoniana" w Padwie, zorganizowanej z okazji jubileuszu 700-lecia złożenia relikwii św. Antoniego w tamtejszej Bazylice. Jej prace o charakterze sakralnym, uhonorowane drugą główną nagrodą i wyróżnieniem, trafiły na stałe do zbiorów muzeum tej świątyni. W tym samym roku Maria Anto została zaproszona do udziału w znacznie bardziej prestiżowym przedsięwzięciu o zasięgu międzynarodowym. Jako jedyna kobieta znalazła się w nielicznym gronie artystów wybranych przez Ryszarda Stanisławskiego, komisarza sekcji polskiej, na VII Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo w Brazylii. Pokazała tam dwanaście obrazów utrzymanych w charakterystycznej dla jej malarstwa aurze poetyckiego nastroju, wyrażonych językiem prostej, kameralnej formy. Od czasu tych wydarzeń, artystka przygotowała w latach 60. wiele wystaw w kraju, w tym duży pokaz w Zachęcie w 1966 roku, oraz dwie wystawy indywidualne za granicą – w Wenezueli i Szwecji[1].

Jednak dopiero spotkanie z Dino Buzzatim w Warszawie w 1969 roku – jak artystka wyznała po latach – otworzyło nowy rozdział i znacznie przewartościowało jej twórczość. Dino Buzzati był postacią już wcześniej dobrze rozpoznawalną w Polsce dzięki publikacjom jego krótkich opowiadań na łamach poczytnego „Przekroju". Krakowski tygodnik od 1967 roku zamieszczał utwory znanego pisarza w tłumaczeniu Wandy Błońskiej i przybliżał czytelnikom jego sylwetkę i twórczość. W „Przekroju" ukazało się w sumie kilkadziesiąt jego opowiadań. Tłumaczenia książek zaczęto wydawać w Polsce dopiero od lat 70., już po śmierci pisarza[2]. „Przekrój" zamieścił również swoiste *polonicum* pióra Buzzatiego[3]. Był to krytyczny wstęp do albumu fotografii dokumentalnych o współczesnej Polsce, autorstwa włoskiej reportażystki Mariapii Vecchi z Mediolanu, legendarnej postaci życia politycznego i społecznego powojennych Włoch (późniejszej żony premiera Amintore Fanfani)[4]. Przy tej okazji Buzzati skomplementował Polskę, wyrażając ciepły i przyjazny stosunek do Polaków. Zapowiedział też wystawę fotogramów Vecchi o Polsce w Mediolanie. Opisując pozytywne doświadczenia,

[1] *Maria Anto*. *Vive le plein-air*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 209.

[2] D. Buzzati, *Pustynia Tatarów*, tłum. A. Pałłasz, Warszawa 1977.

[3] D. Buzzati, *Włoszka w kraju wspaniałych ludzi*, „Przekrój" 1970, nr 37, s. 1, 7.

[4] M. Vecchi, *Polonia secundo millennio*, Milano 1970.

odwołał się do swojego tygodniowego pobytu w Warszawie w 1969 roku. W tym właśnie czasie pisarz poznał Marię Anto i zauroczył się jej pracami. Efektem spotkania była propozycja przygotowania indywidualnej wystawy artystki w Mediolanie [il. 2]. W wizycie towarzyszyli Buzzatiemu krytyk Franco Passoni i Renzo Cortina, właściciel najbardziej renomowanej galerii, gdzie miała odbyć się przyszła wystawa.

Wrażliwość na sztukę była pierwszorzędną, wręcz immanentną właściwością Buzzatiego, która kształtowała zarówno jego pisarstwo, jak i malarstwo, wpływała na sugestywność opisów i klimat jego literatury. Twierdził nawet, nie bez przekory, że: „Malarstwo nie jest moim hobby, jest zawodem: moim hobby jest pisanie”[5]. Bez wątpienia był artystą wielowymiarowym: pisarzem (autorem wielu gatunków literackich; powieści, opowiadań, dramatów, librett, esejów, współscenarzystą niezrealizowanego filmu Felliniego *Podróż G. Mastorna*), malarzem, grafikiem i twórcą pionierskiego eksperymentalnego poematu komiksowego *Poemat w obrazkach* (*Poema a fumetti*) – współczesnej interpretacji mitu o Eurydyce i Orfeuszu, w którym oryginalnie powiązał słowo z obrazem[6]. W pisarstwie zgłębiał metafizyczne i egzystencjalne niepokoje współczesnego człowieka, problemy przemijania, samotności, przeznaczenia, śmierci. Wypracował swój własny styl nasycony metaforyczną symboliką, poetyką tajemniczości na granicy realiów i snu, wywodzący się po trosze z atmosfery surrealizmu, *pittura metafisica* Giorgio de Chirico i bliski klimatowi prozy Franza Kafki czy wykładni egzystencjalizmu. Jednak główną misją Buzzatiego było dziennikarstwo, które z pasją uprawiał przez kilkadziesiąt lat. Od 1928 roku związany był z wpływowym mediolańskim dziennikiem „Il Corriere della Sera”, gdzie przez lata prowadził dział kultury, pisał błyskotliwe felietony i recenzje z wystaw.

W tym kontekście może nie dziwić fakt, że wyczulone oko i intuicja rasowego krytyka doceniły malarstwo Marii Anto, pokrewne mu pod względem wyobraźni poetyckiej, atmosfery i jakości estetycznych. Dla młodej artystki w czasach ograniczeń PRL-u, zaproszenie do prestiżowej galerii Cortina stało się najwyższej próby wyróżnieniem i zarazem wyzwaniem. Termin otwarcia wystawy w Mediolanie zaplanowano w Warszawie na luty 1971 roku.

[5] *Dino Buzzati – nota bio-bibliograficzna*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 12, s. 25.

[6] D. Buzzati, *Poemat w obrazkach*, tłum. M. Malcharek „Literatura na Świecie” 1974, nr 8, s. 3–21; *idem*, tłum. K. Kabatcowa „Literatura na Świecie” 1977, nr 12, s. 32–128; *idem*, tłum. K. Skórska, Warszawa 2019.

Galeria założona została w 1962 roku przez Renzo Cortinę, właściciela znanej księgarni, bliskiego przyjaciela i krajana Buzzatego z Belluno, miasta położonego u podnóża Dolomitów, w regionie Wenecji Euganejskiej. Wkrótce galeria stała się legendarnym miejscem życia artystycznego Mediolanu, gdzie spotykali się znani artyści, pisarze, intelektualiści i celebryci. Na program wystawienniczy duży wpływ miał sam Buzzati, który wielokrotnie pokazywał w niej swoje prace, a Renzo Cortina miał na nie wyłączność handlową [il. 3]. Chętnie wystawiano tu sztukę o charakterze metaforycznym, będącą pogłosem powojennej „drugiej fali surrealizmu". Galeria mieściła się wtedy przy via Fatebenefratelli 15 (później Piazza Cavour), obok rodzinnej księgarni Cortinów. Podejmowano tam śmiałe inicjatywy artystyczne, wystawiano zarówno klasyków sztuki nowoczesnej, jak i promowano młodych artystów. Bywali w niej Alberto Moravia, Jack Kerouac, Andy Warhol, awangardziści włoscy, gwiazdy filmowe i inne znane postacie tamtego czasu. Tak więc włoski debiut Marii Anto determinowało miejsce o szczególnym znaczeniu w sztuce Włoch.

Cały rok 1970 upłynął artystce na starannym wyborze dotychczasowych prac i przygotowaniu nowych, które złożyły się na zestaw dziewięćdziesięciu obrazów. Zaprezentowane w Mediolanie prace tworzyły trzy cykle: *Zwierzęta*, *Podróże*, *Wiersze*. Składały się na spójną, bardzo osobistą wizję własnych przeżyć, uczuć, natchnień poezją, oddanych w poetyce bliskiej malarstwu naiwnemu czy surrealistycznemu, malowanych w sposób subtelnie uproszczony, delikatny, z dbałością o efekty luministyczne. Z czasem nie brakło w nich też echa odniesień do specyfiki miejsc, rzeczywistości, postaci, pośród których znalazła się artystka we Włoszech. Świat jej obrazów wypełniły sylwetki ludzi, zwierząt, fantastycznych stworów, a także przedmiotów zanurzonych w onirycznej atmosferze tajemniczości [il. 4]. Tkwią nieruchomo, samotne, zapatrzone w siebie, jakby znajdowały się poza czasem, w nastroju ciszy i melancholii. Ukazane są zazwyczaj w niedookreślonych, mrocznych przestrzeniach w porze zmierzchu lub nocy, niekiedy na tle zarysów gór (być może ukochanych przez Buzzatiego Dolomitów) rozświetlonych poświatą zachodzącego słońca lub łuną księżyca. W tym magicznym świecie pojawiają się niekiedy tajemnicze zwierzęta lub fantastyczne hybrydy – o głowach zwierzęcych na ludzkich korpusach [il. 5]. Wydają się być nośnikami odwiecznych mitów, baśni, archaicznych wierzeń w nadprzyrodzoną moc przyrody, uobecnieniem duchów, którym przypisywano różne symboliczne cechy.

Inscenizacje tych zagadkowych scen pobudzała poezja pełna ukrytych znaków, metafor, skojarzeń, inspirowana twórczością ulubionych przez Anto poetów: Leśmiana, Gałczyńskiego, Rimbaud, a także własnych wierszy autorki [il. 6]. Obok wizerunków postaci i zwierząt, istotnymi elementami są też przedmioty różnej wielkości i skali, często zestawione w asocjacyjny sposób, występujące w nietypowych kontekstach [il. 7]. Artystka nadaje im tym samym nowe znaczenie metaforyczne.

Z okazji wystawy galeria Cortina wydała obszerny katalog obejmujący 28 kolorowych reprodukcji [il. 8]. Napisanie wstępu powierzono Robertowi Sanesi, wybitnemu krytykowi, który przede wszystkim był znanym poetą, badaczem i tłumaczem literatury angloamerykańskiej (m.in. Eliota, Dylana Thomasa, Szekspira), profesorem historii sztuki w Akademii Sztuk Pięknych Brera, a także artystą grafikiem. Podobnie jak Buzzati, Sanesi przez lata współpracował z „Corriere della Sera" jako krytyk sztuki i literatury. W czasie, gdy odbywała się wystawa Anto, dodatkowo sprawował funkcję dyrektora artystycznego Pallazzo Grassi w Wenecji. Jego opinia była więc cenną rekomendacją dla pierwszej prezentacji Polki w nowym miejscu.

Sanesi z dużą wnikliwością podjął się interpretacji prezentowanych prac. Poświęcił temu obszerny esej, któremu nadał tytuł *I ritratti di familia di Maria Anto* (*Portrety rodzinne Marii Anto)*[7]. Odwołał się w nim do bogatej tradycji sztuki i literatury z kręgu „wyobraźni wyzwolonej". Doceniając na podstawie kilku wybranych przykładów sugestywną wizyjność, język metafory, mroczny klimat scen, starał się określić swoistość i indywidualny charakter tego malarstwa. Wskazywał na dwoistość jego natury: z jednej strony opartej na magiczno-baśniowym rodowodzie wyobraźni artystycznej, z drugiej na szczerości przekazu w typie malarstwa naiwnego. W mrocznym klimacie niektórych obrazów, Sanesi dostrzegł wyraźny rys groteski, kojarzący mu się z tradycją obecną w literaturze polskiej, od Jana Potockiego do Gombrowicza i Mrożka. Przyznając Marii Anto rangę „malarki niezwykłej", oryginalnej indywidualności pośród wielkiej „rodziny" twórców z obszaru sztuki fantastycznej, krytyk pokusił się o przywołanie kilku przykładów porównawczych. W dziedzinie literatury dostrzegł pokrewieństwo klimatu z utworami romantyków grozy fantastycznej: Ernsta Theodora Hoffmanna, Braci Grimm, w mniejszym stopniu Edgara Poe. Na polu sztuki wskazał

[7] R. Sanesi, *I ritratti di famiglia di Maria Anto*, [w:] *Maria Anto*, cat. della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971, s. 2–3.

na analogię z poetyckim cyklem kolaży Maxa Ernsta *Une Semaine de Bonté*, być może stanowiących źródło delikatnej nuty „metafizyki surrealistycznej" pobrzmiewającej w pracach Anto. Jednak, abstrahując od świadomych czy nieświadomych konotacji kulturowych, Sanesi konkluduje, że „Maria Anto całkowicie należy do określonego nurtu wrażliwości słowiańskiej, czy nordyckiej"[8]. W tym stwierdzeniu włoskiego krytyka kryje się zapewne chęć zaakcentowania znaczenia poetyckiego i symboliczno-emocjonalnego aspektu jej malarstwa, zbliżonego do duchowości północnoniemieckich pejzażystów okresu romantyzmu. Wyodrębnione cechy tej twórczości – według Sanesiego – składają się na intrygującą projekcję gry z wyobraźnią i wrażliwością, którą zawierają „obrazy-portrety" prezentowane w Mediolanie.

Krytyczne uwagi Roberto Sanesiego uzupełnia na końcu katalogu krótki lecz wymowny dopisek pióra Dino Buzzatiego, rekomendujący artystkę z Polski pełnymi entuzjazmu słowami:

> Maria Anto jest największą rewelacją w dziedzinie malarstwa fantastycznego na przestrzeni ostatnich piętnastu lat. Wyobraźnia w istocie oszałamiająca, w której baśń stapia się w jedno z magią. Wyrażona językiem malarstwa tyleż osobistym, ile pełnym ekspresji[9].

Pisarz nie poprzestał jednak na tym. Po otwarciu wystawy umieścił obszerną recenzję na łamach „Corriere della Sera", którą zatytułował *Fenomen w Galerii Cortina*. *Maria Anto*, *zaczarowana poezja*[10]. Nie bez pewnej dziennikarskiej emfazy, Buzzati podzielił się swoimi wrażeniami ze spotkania i odkrycia młodej, niezwykle utalentowanej artystki w Warszawie. Podkreślił swoje urzeczenie jej osobowością artystyczną, powierzchownością i urodą w typie „arystokratycznym". Krytyk próbował wyjaśnić fenomen artystki i opisać właściwości jej malarstwa, które jest jedyne w swoim rodzaju, kreuje świat absolutnie własny, „malowane jest dobrze". Kwalifikuje je do gatunku malarstwa fantastycznego, w odróżnieniu od surrealistycznego. Wskazuje na to sugestywna aura baśniowości, magii, poezji, daleka od zbyt

[8] *Ibidem*.

[9] D. Buzzati, *Maria Anto*, [w:] *Maria Anto* cat. della monstra, Galleria d'Arte Cortina, Milano 1971, s. 62.

[10] *Idem*, *Fenomen w Galerii Cortina*. *Maria Anto*, *zaczarowana poezja*, tłum. B. Sieroszewska („Corriere della Sera" 6.03.1971), „Literatura na Świecie" 1977, nr 12, s. 26–29.

wykalkulowanej pomysłowości surrealistów. Nasuwają mu się też różne skojarzenia, analogie z bogatego repozytorium tego gatunku sztuki, gdyż – jak zastrzega – „nikt nie rodzi się z niczego". Sięga w tym zakresie do imaginarium artystów z bliższej i dalszej przeszłości. Wymienia Arnolda Böcklina, Giorgio de Chirico, René Magritte'a, Celnika Rousseau, Ernsta Theodora Hoffmanna oraz demoniczne opowieści grozy Waltera Scotta. Ponadto odkrywa w tym malarstwie coś osobliwego dla siebie – swoisty dekadentyzm, rozkład, fatalizm, którym naznaczone są niektóre, romantyczne w nastroju wizje malarki. Nasuwa mu się porównanie do filmu Luchino Viscontiego *Zmierzch bogów*, o rozpadzie dawnego świata, rozczarowaniu, upadku. Czy jednak to ponure skojarzenie nie jest przeczuciem ciężko już chorego pisarza, który niespełna rok po wernisażu i napisaniu tego tekstu, pożegna się z życiem, w styczniu 1972 roku? Refleksje te uzupełniają sugestywne opisy pięciu wybranych obrazów Anto, które pisarz „ożywił" swoimi narracjami, a które mogłyby stanowić szkicowe formy jego krótkich opowiadań. Maria Anto po latach wspominała o takim zamyśle i wzajemnych inspiracjach[11].

Wystawa otwarta w lutym 1971 roku stała się dużym wydarzeniem w świecie sztuki Mediolanu, znalazła nawet oddźwięk w mass mediach: prasie, radiu i telewizji[12]. Wprowadziła artystkę w środowisko znanych postaci, kolekcjonerów i stworzyła obiecujące perspektywy na przyszłość.

Malarstwem Anto zainteresował również Rafaele Carrieri, znany poeta i krytyk sztuki, który swój tekst *Między bajką a rzeczywistością* opublikował w „L'Eco della Stampa"[13]. Podobnie jak Buzzati, przez wiele lat współpracował z tym dziennikiem w charakterze recenzenta. W latach 20. związany był z paryską awangardą, co zaowocowało kilkoma monografiami o jej artystach, pisał również o twórcach współczesnych. O swojej wizycie na wystawie Anto w galerii Cortina wspomina jak o zaskakującym spektaklu, który olśnił go od pierwszego wejrzenia. Odkrył mu ją Giorgio Soavi, inny znany poeta i koneser sztuki. Carrieri ocenia malarstwo Anto przez pryzmat

[11] *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, [w:] *Maria Anto. Vive le plein-air*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 69.

[12] https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000071840/2/milano-pittrice-polacca-maria-anto.html&jsonVal=?fbclid=IwAR1r_48sEjry8FdOfaqNtbVIyO63cgTSCI05Qi7V7_n3wWGA_z0wWIIq9Wg (dostęp: 15.10.2023).

[13] R. Carrieri, *Tra favola e realtà gli ottanta dipinti di Maria Anto*, „L'Eco Della Stampa", 21.03.1971.

poezji, próbuje odczytywać sens finezyjnie malowanych scen, podziwia niezwykłą atmosferę, skłonność do marzeń, magię opowieści. Uważa, że wartość tego malarstwa tkwi w szczerości wypowiedzi, umiejętności czerpania inspiracji z bogatego zasobu własnej wyobraźni. Dla potwierdzenia przywołuje wypowiedź Paula Eluarda o roli wyobraźni:

> Nie ma dużego dystansu, poprzez ptaka, między chmurą a człowiekiem, nie ma dużego dystansu, poprzez wyobraźnię, między człowiekiem a tym, co widzi, między naturą rzeczy rzeczywistych a naturą rzeczy wyobrażonych. Wartość jest taka sama. [...] Pomyśl o sobie jako o kwiecie, owocu lub rdzeniu drzewa, ponieważ noszą one twoje kolory, które są jednym z niezbędnych znaków twojej obecności. Nie zaprzeczysz, że wszystko można przekształcić we wszystko!

Jednakże źródeł inspiracji krytyk dopatruje się także u surrealistów – Maxa Ernsta, René Magritte'a, Paula Delvaux oraz romantycznego ilustratora Grandville'a. Wyczuwa również w klimacie jej obrazów wrażeniowe akcenty rodzime, wywiedzione z ducha polskości (w aurze krajobrazów, reminiscencjach muzyki Chopina). Według Carrieri'ego, Anto jest rzadkim przypadkiem kobiety-artystki, która potrafi tak odważnie i subtelnie ujawniać tajemnice swojego wnętrza.

Kolejny istotny głos dotyczący wystawy odsłania kuluary jej sukcesu. Emillio Radius, dziennikarz, prozaik, wytrawny krytyk i bliski przyjaciel Buzzatiego, od czasów młodości związany także z „Corriere della Sera", w „L'Eco della Stampa" publikuje artykuł *Polska malarka. Jak cztery w jednym*[14]. Przy okazji ujawnia handlowy wymiar powodzenia wystawy. Wspomina, że większość obrazów została już zakupiona przez krytyków, kolekcjonerów i miłośników sztuki, a obraz *Kruk w łodzi* stał się własnością Buzzatiego. Oceniając walor artystyczny malarstwa Anto, polemizuje z nadmiernym entuzjazmem Buzzatiego. Wytyka malarce brak spójności kompozycyjnej, zarówno pod względem przekazu symbolicznych treści, jak i formalnym. Uważa, że cztery główne elementy przedstawień: postaci ludzkie, stwory fantastyczne, przedmioty i rośliny są nieprzystawalne do siebie, malowane w zbyt zróżnicowany stylistycznie sposób, co osłabia wartość fantastyczną obrazów. Do bardziej udanych zalicza fragmenty z martwymi naturami, bliższe poetyce kompozycji Giorgio Morandi'ego, oraz zręcznie malowane wyobrażenia

[14] E. Radius, *Pittrice Pollaca. Come quattro in una*, „L'Eco Della Stampa" 14.03.1971.

symbolicznych zwierząt. W mniej przekonywujący sposób przedstawione zostały postaci ludzkie, pogrążone w posępnej aurze zawieszenia, wyobcowane, uschematyzowane, podobnie jak na obrazach neofiguratywistów.

Bardziej wrażeniowo niż analitycznie wypowiedział się o wystawie malarz Giancarlo Caldini, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii. Zainspirowany entuzjastyczną opinią Buzzatiego, jako autorytetu w dziedzinie sztuki, podzielił się swoimi doznaniami na łamach „L'Eco Arte"[15]. Był to jeszcze jeden pozytywny głos w odbiorze tego malarstwa, który w poetyckim tonie opisywał i przybliżał jego aurę.

Sukces wystawy w Mediolanie odbił się również w prasie polskiej. Odnotowały to wydarzenie niektóre dzienniki, choć zaledwie lakonicznymi wzmiankami. Wystawa zapewniła malarce rozpoznawalność w środowisku artystycznym Włoch i dalszą współpracę z galerią Cortina. Wszystkie obrazy z wystawy zostały sprzedane, jeden nabyła nawet Sophia Loren[16].

Odtąd Maria Anto będzie dzielić czas pomiędzy Polskę a Włochy. W Mediolanie Renzo Cortina zapewnił jej świetne warunki do pracy, zyskała nowych wpływowych przyjaciół z kręgów artystów i kolekcjonerów: malarki surrealistki Marię Teresę Crespi i Graziellę Marchi, małżeństwo Dino i Almerinę Buzzatich, wspomnianych wcześniej krytyków: Roberto Sanesi, Giorgio Soave, artystów La Scali oraz arystokratów José Thun-Hohensteina, księżnę Vittorię Colonnę i Mariapię Vecchi. Niektórych z nich na zamówienie portretowała. W 1972 roku dzięki koneksjom galerii poznała Maxa Ernsta i jego żonę – malarkę surrealistkę Doroteę Tanning [il. 9] oraz włoskiego surrealistę Enrica Baja. Następne wystawy Anto odbyły się w 1973 roku w dwóch galeriach Cortina w Mediolanie i Weronie. Przyniosły kolejne sukcesy. Niestety, Dino Buzzati już wtedy nie żył. Jednak dalsza współpraca z zaprzyjaźnioną galerią mogła zapewnić artystce utrzymanie dobrej pozycji na rynku sztuki. Nie do końca była w stanie wykorzystać tę szansę. Jak wspominała po latach, presja uzależnienia komercyjnego od galerii nie odpowiadała „systemowi jej wartości". Nie przyjęła propozycji Renzo Cortiny, który z powodu kryzysu podpisał umowę z galerią w Brazylii na dostarczenie dużej liczby obrazów.

[15] G. Caldini, „L'Eco D'Arte" 02.1971, [w:] *Maria Anto*, kat. wyst. Galeria Sztuki „Zapiecek", Warszawa 1973.

[16] „Życie Warszawy" 1971, nr 78, s. 5.

Zdystansowała się do tej propozycji, ponieważ nie wyobrażała sobie tworzyć, jak stwierdziła, „na złotym pasku marszanda"[17]. Równocześnie Anto przez cały czas sporo wystawiała w Polsce. Nadal utrzymywała ożywione kontakty z Włochami, co w latach 70. zaowocowało trzema indywidualnymi wystawami: w Trieście w Galleria Forum (1974), Parmie w Galleria Niccoli (1975) oraz w Rzymie w Galleria L'Indiscreto (1978). Włosi polubili jej malarstwo, miała sporo klientów i cieszyła się zainteresowaniem. W Polsce także kojarzona była z odniesionym we Włoszech sukcesem oraz jako „muza" Buzzatiego. W 1977 roku ukazał się numer „Literatury na Świecie" poświęcony Buzzatiemu. Oprócz opowiadań i fragmentu poematu komiksowego, zamieszczono przytoczony wcześniej tekst krytyczny Buzzatiego o pierwszej wystawie Anto w Mediolanie. Zreprodukowano także znamienną dedykację „A Maria Anto, l'ammiratore Dino Buzzati" w ofiarowanym jej egzemplarzu ostatniej książki – komiksie *I miriacoli di Val Morel*[18] [il. 10]. Po śmierci pisarza, który był *spiritus movens* tak udanego debiutu, Anto nadal funkcjonowała we Włoszech, choć już nie tak spektakularnie.

W Polsce w latach osiemdziesiątych, oprócz przygotowania wielu wystaw, pochłonęła ją działalność opozycyjna związana z Solidarnością, później ze stanem wojennym, a po transformacji w 1989 roku, Anto zaangażowała się mocno w działalność Związku Polskich Artystów Plastyków. W 2004 ukazała się albumowa monografia jej twórczości, a w 2017 roku, w dziesiątą rocznicę śmierci artystki, malarstwo Anto zostało przypomniane dużą wystawą indywidualną w „Zachęcie"[19].

Po kilkunastu latach przerwy, dopiero w 1996 roku wróciła do Włoch z trzema wystawami. Dwie pierwsze odbyły się w Vicenzy. Najpierw indywidualna wystawa w Galleria Joannart, następnie zbiorowa „Anto, Dominik, Musiałowicz, Piotrowicz" w Galleria Chiesa di San Giacomo. W tym samym roku miała jeszcze indywidualny pokaz w Instytucie Polskim w Rzymie, który był jej ostatnią wystawą we Włoszech.

---

[17] *Z Marią Anto rozmawia*..., s. 79.

[18] „Literatura na Świecie" 1977, nr 12, s. 24.

[19] *Maria Anto. Malarka*, red. M. Jachuła, kat. wyst. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017.

Wystawie zbiorowej w Vicenzy towarzyszył katalog ze wstępem Luigi Meneghello[20], pisarza i krytyka, który próbował zgłębić fenomen współczesnej sztuki polskiej zdeterminowanej romantyczną pamięcią, doświadczeniem utraty, syndromem heroiczno-ofiarniczym i zawieszeniem między Wschodem a Zachodem. Jednym z antidotów na ten stan rzeczy mogło być schronienie się we własnym wnętrzu, imaginarium lub utopiach. Na tym tle omawia twórczość wystawiających artystów. Sztukę Anto widział poprzez odniesienia do środków i poetyki surrealizmu, jako swoiste „lustro", odbijające i przetwarzające we wnętrzu wrażenia z realnej rzeczywistości, w powiązaniu z mitami, archetypami, wspomnieniami z dzieciństwa. Nasuwały się mu liczne skojarzenia z obrazami Yves Tanguy, Maxa Ernsta, powrotem do krainy dzieciństwa w opowiadaniach ze *Sklepów cynamonowych* Bruno Schulza. W mrocznej atmosferze i niepokojach emanujących z wyobcowanych, fantastycznych zwierząt dostrzegł podobieństwo do malarstwa Paula Delvaux, a w posępnym klimacie naznaczonym jakby schyłkiem śmierci, odczuwał analogie ze światem Alfreda Kubina.

Krytycy włoscy poszukiwali klucza do malarstwa Anto w różnych aspektach odniesień, prawie zawsze doceniając oryginalność i autentyczność wypowiedzi polskiej artystki. Włoska „przygoda" Anto, trwająca z różną intensywnością przez dwadzieścia pięć lat, od 1971 do 1996 roku, w znacznym stopniu wpłynęła też na zmianę jej malarstwa i świadomości artystycznej. Doświadczenie to pozwoliło jej wspiąć się na wyższy stopień dojrzałości. W tym czasie jej obrazy niewątpliwie nabrały większej przestrzenności, szlachetności, głębszego namysłu i swoistego rozpoetyzowania. Dzięki Dino Buzzatiemu, zaznała wyjątkowego przywileju sukcesu w liczącym się środowisku artystycznym Włoch. Ale „złota klatka" szybko okazała się pułapką. Maria Anto wykazała się w tym względzie niezależnością i nadal podążała drogą kolejnych wystaw we Włoszech, ale już na własnych warunkach.

[20] L. Meneghello, *Pittori polacchi: strannieri ovunque*, *Maria Anto*, *Tadeusz Dominik*, *Henryk Musiałowicz*, *Jerzy Piotrowicz*. *Arte Contemporanea Polacca*, cat. della monstra Chiesa di San Giacomo, Vicenza 1996, s. 3–6.

BIBLIOGRAFIA

Maria Anto. *Vive le plein-air*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 209.

Buzzati Dino, *Fenomen w Galerii Cortina*. *Maria Anto*, *zaczarowana poezja*, tłum. B. Sieroszewska („Corriere della Sera" 6.03.1971), „Literatura na Świecie" 1977, nr 12, s. 26–29.

Buzzati Dino, *Maria Anto*, [w:] *Maria Anto*, cat. della monstra, Galleria d'Arte Cortina, Milano 1971, s. 62.

Buzzati Dino, *Pustynia Tatarów*, tłum. A. Pałłasz, Warszawa 1977.

Buzzati Dino, *Włoszka w kraju wspaniałych ludzi*, „Przekrój" 1970, nr 37, s. 1, 7.

Buzzati Dino, *Poemat w obrazkach*, tłum. M. Malcharek, „Literatura na Świecie" 1974, nr 8, s. 3–21.

Buzzati Dino, *Poemat w obrazkach*, tłum. K. Kabatcowa, „Literatura na Świecie" 1977, nr 12, s. 32–128.

Buzzati Dino, *Poemat w obrazkach*, tłum. K. Skórska, Warszawa 2019.

Carrieri Rafaele, *Tra favola e realtà gli ottanta dipinti di Maria Anto*, „L'Eco Della Stampa" 21.03.1971.

Caldini Giancarlo, „L'Eco D'Arte" 02.1971, [w:] *Maria Anto*, kat. wyst. Galeria Sztuki „Zapiecek", Warszawa 1973.

Dino Buzzati – nota bio-bibliograficzna, „Literatura na Świecie" 1977, nr 12, s. 25.

Maria Anto. *Malarka*, red. M. Jachuła, kat. wyst. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017.

Meneghello Luigi, *Pittori polacchi: strannieri ovunque*, *Maria Anto*, *Tadeusz Dominik*, *Henryk Musiałowicz*, *Jerzy Piotrowicz*. *Arte Contemporanea Polacca*, cat. della monstra Chiesa di San Giacomo, Vicenza 1996, s. 3–6.

Radius Emilio, *Pittrice Pollaca*. *Come quattro in una*, „L'Eco Della Stampa" 14.03.1971.

Sanesi Roberto, *I ritratti di famiglia di Maria Anto*, [w:] *Maria Anto*, cat. della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971, s. 2–3.

Vecchi Mariapia, *Polonia secundo millennio*, Milano 1970.

Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska, [w:] *Maria Anto*. *Vive le plein-air*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 69–79.

„Życie Warszawy" 1971, nr 78, s. 5.

https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000071840/2/milano--pittrice-polacca-maria-anto.html&jsonVal=?fbclid=IwAR1r_48sEjry8FdOfaqNtbVIyO63cgTSCI05Qi7V7_n3wWGA_z0wWIIq9Wg (dostęp: 15.10.2023).

ILUSTRACJE

1. Maria Anto w pracowni, 1969. repr. *Maria Anto*. *Vive le plein-air*, Warszawa 2004, s. 208

2. Maria Anto i Dino Buzzati w Mediolanie, 1971, repr. *Maria Anto*. *Vive le plein-air*, Warszawa 2004, s. 10

3. Dino Buzzati i Renzo Cortina w Galleri Cortina w Mediolanie

4. *Bestia domowa*, olej na płótnie, 1969 (repr. *Maria Anto*, catalogo della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971)

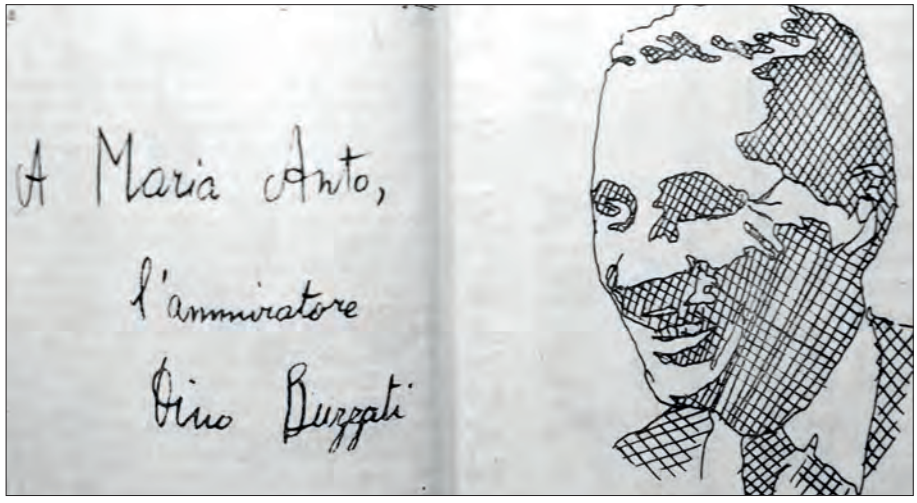
5. *Przy stole*, olej na płótnie, 1969 (repr. *Maria Anto*, catalogo della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971)

6. *Portret Anto z księżycem*, 1969 (repr. *Maria Anto*, catalogo della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971)

7. *Portret węża*, olej na płótnie, 1969 (repr. *Maria Anto*, catalogo della monstra, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971)

8. Katalog wystawy *Maria Anto*, Galleria D'Arte Cortina, Milano 1971

9. Maria Anto i Max Ernst w Gallerii D'Arte Cortina, 1972



10. Dedykacja Dino Buzzatiego dla Marii Anto na egzemplarzu komiksu *I miriacoli di Val Morel* 1971 (repr. „Literatura na Świecie" 1977 nr 12, s. 24–25)

OLGA JAGNICKA
ORCID ID: 0000-0002-0262-8817

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.18

CICHE *SACRUM* W MALARSTWIE STEFANA GIEROWSKIEGO*

STRESZCZENIE

Artykuł koncentruje się na problematyce obecności sacrum w twórczości Stefana Gierowskiego. Fenomen obecności duchowości analizowany jest na podstawie kilku dzieł należących do cyklu *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* (1986–1987). Cykl powstał jako wizualna interpretacja Dekalogu. Podjęty temat artysta interpretuje poprzez język formy i koloru, wyrażając przekonanie, że język sztuki abstrakcyjnej może w pełni ukazać sferę duchowości. Analizie poddane zostały należące do cyklu wybrane cztery prace, w których oprócz ukazania ich relacji do biblijnego Dekalogu, podkreślony został również obecny w nich aspekt ciszy i doświadczenia kontemplacyjnego. Czystość, klarowność kompozycji prac wchodzących w skład cyklu malarskiego Gierowskiego jest plastyczną odpowiedzią na fundamentalne prawa moralne. Głównym celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób sztuka może wytwarzać doświadczenie kontemplacyjne oraz przekazywać wartość ciszy w otoczeniu współczesnego człowieka.

SŁOWA KLUCZOWE: Dekalog, Gierowski, abstrakcja, malarstwo, sztuka współczesna, kolor, forma

* Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej pt. „*Sacrum* we współczesnej sztuce polskiej wobec przemian społeczno-historycznych w latach 1945–1989" napisanej pod kierunkiem prof. Eleonory Jedlińskiej.

A SILENT *SACRUM* IN THE PAINTING OF STEFAN GIEROWSKI

The article focuses on the presence of the sacred in the works of Stefan Gierowski. The phenomenon of the presence of spirituality is analysed on the basis of several works belonging to the cycle *Painting the Ten Commandments* (1986–1987). The cycle originated as a visual interpretation of the Decalogue. The artist interprets the theme taken up through the language of form and colour, expressing his conviction that through the language of abstract art it is possible to fully depict the sphere of spirituality. I analysed selected four works from the cycle, in which, in addition to showing their relationship to the biblical Decalogue, the aspect of silence and contemplative experience was highlighted. Purity, clarity of compositions characterising Gierowski's painting cycle is a artistic response to fundamental moral rights. The main objective of the article is to show how art can produce a contemplative experience and convey the value of silence in the modern man's environment.

KEYWORDS: Decalogue, Gierowski, abstraction, painting, contemporary art, color, form

Proces poznawania twórczości Stefana Gierowskiego (1925–2022) przypomina drogę przez niejednorodny, wielobarwny świat różnorodnych elementów, które w zaskakujący sposób składają się na zwartą, klarowną całość o subtelnym, otwartym na wielość interpretacji wyrazie. Gierowski stawia nas przed drgającym, pulsującym, oddychającym obrazem pustki przybierającej różne kolory i faktury. To ona jest początkiem i końcem jednocześnie, przygotowuje odbiorcę do drogi w głąb siebie. Wszystkie sensy obleczone są w nicość, a ta rozbudza ciekawość i emocje.

> W moim przekonaniu sztuka abstrakcyjna jest związana z pewną myślą, a nie z chęcią estetycznego uszeregowania elementów obrazu... [...] Człowiek ma możność abstrakcyjnego myślenia. To potrzebne w życiu – i sprawdza się w nim. Ten rodzaj myślenia najwspanialej uprawiają matematycy i muzycy. I w malarstwie jest na to miejsce. [...] Różne stworzenia żyją bez abstrakcji, matematyki i muzyki, w przypadku człowieka jest jednak inaczej – myślenie abstrakcyjne jest jednym z najważniejszych wyróżników gatunkowych[1].

[1] Z. Taranienko, *Wokół Dekalogu. Druga rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, maszynopis, Warszawa 1990 r., s. 2, [w:] S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015, s. 63.

W czasie wojny artysta był młodym mężczyzną i przez kolejne lata życia nosił w sobie wyraźną pamięć chaosu tamtych wydarzeń. Przeszedł przez wszystkie najważniejsze wydarzenia historyczne dziejące się w Polsce: system ustroju stalinowskiego lat 50., odwilż lat 60., małą stabilizację lat 70., kryzys i tworzenie się opozycji w latach 80.[2] Cała droga artystyczna Gierowskiego jest odzwierciedleniem jego wrażliwości i wyczulenia na wszelkie niuanse koloru. Jak sam mówił: „Środowisko, z którego pochodzę, miało w sobie pewną tradycję związaną z szacunkiem dla obrazów"[3].

Około 1957 roku artysta doszedł w swoich twórczych poszukiwaniach do malarstwa niefiguratywnego, które staje się głównym obszarem jego zainteresowań. Jednocześnie zaprzestał nadawania obrazom literackich tytułów, by od tej pory konsekwentnie oznaczać je rzymską numeracją. Unikając świadomie bliższych określeń treściowych, artysta daje tym samym do zrozumienia, iż pragnie przemawiać tylko samym malarstwem – jedynie kolorem i światłem[4].

Malarstwo Gierowskiego jest przede wszystkim sztuką przestrzeni i ciszy. Czasem przestrzeń określają wielkie połacie bieli, czerwieni, oranży czy błękitów. Czasem dynamizują ją smugi jasnego koloru, kładzione w centralnej partii obrazu i kontrastujące z ciemnymi tonami tła. Niekiedy przestrzeń zdaje się rozciągać daleko poza granice blejtramu. Artysta efekt ten osiągał stosując mocne akcenty kolorystyczne położone na samym skraju płótna. W ten sposób zwielokrotniał skalę obrazu, tworząc równocześnie iluzję monumentalizmu. Jego twórczość jest intymną lekcją ascezy. Monochromatyczne prace przemawiają niezwykłą prostotą, lapidarnością i surowością. W owej powściągliwości kryje się ogromna siła, niezwykłe przyciąganie i skupienie.

Obrazy Gierowskiego są przez niego bardzo precyzyjnie konstruowane. Malarz wprowadza dwie strefy koloru: neutralną i ożywiającą. Widoczne są w nich zmiany natężenia, nasycenia zastosowanych kolorów, które w efekcie tworzą wrażenie falowania, skrzenia się powierzchni płótna. Przez zmianę natężeń i nasycenia koloru – wprowadza czynnik, który można by nazwać *rozfalowaniem*[5], wedle określenia Jerzego Olkiewicza. Obrazy Gierowskiego

[2] J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim*, https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/ (dostęp: 12.04.2022).

[3] *Ibidem*.

[4] A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 41.

[5] J. Olkiewicz, *Dynamika Gierowskiego*, „Sztuka" 1975, t. 2, nr 4, s. 30.

są obszarem niemal fundamentalnych dociekań o samej naturze malarstwa. Artysta stawia sobie i swemu malarstwu kolejne zadania poznawcze, przez co serie jego płócien układają się w ciągi rozważań: o funkcji światła, o napięciach kierunkowych, o lśnieniu, o matowości, o fakturze, o gamach barwnych, o zaniku koloru i jego wibracji, o możliwościach gry między namalowaną, abstrakcyjną fikcją a realną fizycznością obrazu. Wreszcie, o granicach estetyki normatywnej i dzisiejszej funkcji malarstwa[6]. Jest w tym świadomy swojej wartości porządek, szukanie jednej formuły, jednego malarskiego słowa[7].

Dzieła Gierowskiego dla pokolenia tzw. Kolumbów miały nader istotne znaczenie. Pozwalały im uwierzyć w wolność myśli i twórczości, uwierzyć znów w teraźniejszość, przywracały wiarę w moc tradycji malarskiej, która została brutalnie zniszczona zarówno w czasie wojny, jak i po 1948 roku, podczas ostatecznej sowietyzacji kraju. Za pomocą tradycyjnych środków malarskich, artysta dokonuje alchemicznej przemiany farby w niematerialną jasność: dzięki kontemplacji obrazu uczestniczymy w szlachetnym świecie, opuszczając dzięki metafizycznemu skokowi świat doczesny.

> Rothko pokazał, jak można maksymalnie swobodnie zestawiać ze sobą parę kolorów. Jeżeli od tej strony chciałem dochodzić do obrazu, natychmiast natykałem się na jego rozwiązania. Nie szło tu jednak o całość wyrazu. W moim malarstwie przestrzeń zawsze była określona wraz ze zmiennym światłem: często oddziaływała jak przestrzeń wyraźnie trójwymiarowa. Zasadnicza forma także była ostrzej zaznaczona, nie tak rozmalowana jak u niego. W rezultacie nasze obrazy są inne. Ale kiedy chciałem, żeby to wszystko było bardzo swobodne i wynikało z samego malowania, trafiałem na jego malarstwo. [...] Natomiast, jeśli chciałem, żeby obraz był jednolity, zrobiony z jednorodnej materii, czy z jakichś punktów, chcąc nie chcąc, natykałem się na unizm. Ale Strzemiński mi nie przeszkadzał, moje obrazy szły w zupełnie innym kierunku niż jego płótna, jednorodność można było robić w odmienny sposób. Przeszkadzał mi Rothko, gdyż ciągle ograniczał swoimi rezultatami[8].

[6] A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006, s. 81.

[7] R. Kapuściński, *Lapidarium*, Warszawa 1996, s. 59.

[8] Z. Taranienko, *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*, Warszawa 2010, s. 26.

Twórczość Gierowskiego zawsze była obiektem zainteresowania krytyków sztuki. Aleksander Wojciechowski dowodził, że Gierowski (w całokształcie swojej dotychczasowej twórczości) jest typowym reprezentantem postawy przywracającej „[...] sens obrazu traktowanego jako sprawa oka”[9], a więc widzenia. Krzysztof Musiał, we wstępie do katalogu wystawy z 2010 roku pisał, że malarstwo Gierowskiego „[...] od sześćdziesięciu niemal lat nieustannie przemawia do naszej wyobraźni, zachwycając [...] prawdą artystycznego namysłu nad tym, co stanowi o istocie malarstwa – jest dla niego malarstwem o malarstwie”[10]. Podobnie odbierał tę twórczość Mieczysław Porębski:

> Gierowski jest w swoim malarstwie wolny od wszystkiego. Żadnego cyrku, żadnych bebechów, żadnych melodramatycznych odniesień, martyrologicznych manifestacji, nic z tych rzeczy. Sama powaga malarskiego procederu właśnie, pokrywania farbami płótna tak, żeby było pokryte w sposób nie budzący wątpliwości, a równocześnie zawsze nowy, zaskakujący, nieoczekiwany. A tym samym na jakiś swój sposób przekorny[11].

Dla Janusza Zagrodzkiego natomiast, „[...] obrazy to [...] obiekty mistyczne wskazujące na możliwość duchowego kontaktu z tym, co najważniejsze, niezmierzone, niepoznawalne, określające stan, który można nazwać ponad abstrakcyjnym, a może poza skończonym”[12]. Piotr Majewski, przeciwnie, sądzi, że „[...] w malarstwie tym przedstawiana jest materia, bez odniesień metafizycznych”[13]. Jeszcze inaczej postrzega prace Gierowskiego Barbara Majewska – dywagując, że artysta „[...] maluje »nic«, że przedstawia pustkę”[14]. Podkreśla jednak, że „[...] mimo swojej beztematyczności jego obrazy posiadają ogromną intymność”[15]. Ta wielość głosów i opinii świadczy o niezwykłej

[9] A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, s. 38.

[10] K. Musiał, *Wstęp*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 13.

[11] W. Nowaczyk, *Stefana Gierowskiego zmaganie się z obrazem*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, Warszawa 2010, s. 24–25.

[12] J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Warszawa 2005, s. 164.

[13] P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006, s. 89.

[14] B. Majewska, *Pustka Gierowskiego*, „Więź” 2010, nr 10, s. 120–121.

[15] *Ibidem*.

sile malarstwa Gierowskiego. Próby jego zrozumienia wynikają z głębokiego zainteresowania nimi odbiorców. Zawierają w sobie silny czynnik, pierwiastek *sacrum*, tajemnicę, która w zagadkowy sposób przyciąga wzrok i każe rozwiązać postawioną zagadkę, a czasem może po prostu poddać się i dać się prowadzić wrażeniu, emanującej z obrazów sile.

Choć artysta namalował dziesiątki obrazów, w których można doszukiwać się fenomenu *sacrum*, szczególnie ciekawym do prześledzenia wydaje się monumentalny cykl *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*, który powstał w latach 1986–1987 [il. 1] jako wizualna interpretacja Dekalogu, wyrażona językiem formy i koloru. Gierowski dostrzegał ogromne możliwości w powiązaniu malarstwa niefiguratywnego ze sferą duchowości. Prostota, klarowność kompozycji wraz z emocjonalnym, psychologicznym i symbolicznym oddziaływaniem barw odpowiadała prostocie fundamentalnych praw moralnych.

Tablice Dziesięciorga przykazań Mistrza Gdańskiego z XV wieku, przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie, ilustrują zawarte w Starym Testamencie nakazy i zakazy przekazane Mojżeszowi na górze Synaj. Późnośredniowieczny malarz, wykorzystując narracyjną moc swojej sztuki, przedstawiał sceny z życia codziennego jako dydaktyczne odniesienie do praw zawartych w Dekalogu. Odwołując się do bliskich sobie realiów, zestawił dobre uczynki z tymi, które przeciwstawiają się boskiemu porządkowi. W ten sposób pobudzał wyobraźnię odbiorcy. Kilka stuleci później, oglądając ten obraz, Stefan Gierowski zapragnął namalować ten sam temat używając języka abstrakcji. Swoje dzieło zadedykował nieznanemu Mistrzowi Gdańskiemu.

> W moim malarstwie nie podejmuję tematyki religijnej w powszechnie przyjętym sensie – natomiast spotkałem się wielokrotnie z opiniami, że niektóre z moich obrazów posiadają oddziaływanie metafizyczne. To upoważniło mnie do podjęcia próby namalowania cyklu obrazów, w oparciu o tekst Starego Testamentu, Dziesięciorga Przykazań w formie malarskich rozważań nad ich treścią[16].

[16] W. Broniewski, *Abstrakte Malerei – Sprache der Seele. Befragt den Professor Stefan Gierowski*, [w:] *Widerstand und Aufbruch. Polnische Kunst 1980–1993*, Stuttgart 1994, s. 11.

Dekalog po raz pierwszy został zaprezentowany na wystawie w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pod koniec 1989 roku[17]. Od tej pory wystawiano cykl kilkunastokrotnie w różnych miastach, przede wszystkim w Polsce[18]. Prace Gierowskiego ujęte w cykl, powstawały mniej więcej w tym samym okresie, co filmowy *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza, w okresie politycznie nabrzmiałym, w przededniu historycznego przełomu roku 1989. Twórcze poszukiwania tego czasu określano mianem dążenia ku odwiecznej Prawdzie[19]. Gierowski, mówiąc o *Dekalogu*, podkreślał, „że zawiera on przede wszystkim treści moralne, ale jest w nim obecny pewien porządek. Właśnie to mnie zaintrygowało, bowiem jednym z celów sztuki jest ciągłe poszukiwanie nowych porządków. Próbowałem więc ustawić porządek sztuki wobec Dekalogu"[20].

Cykl składa się z dziesięciu płócien, od monochromatycznych do prac z rozedrganymi kolorami, pełnymi wibrujących plamek. Gierowski prowadzi malarskie rozważania nad treścią biblijnych nakazów i zakazów, przekładając trudne do ukazania treści na język kolorów, napięć rozgrywających się w polu płótna, emocji wyrażonych językiem abstrakcji. Interpretacja Dekalogu przez Gierowskiego to gra barw i figur geometrycznych. Artysta stopniowo nasyca kolory i łączy je – niekiedy w pozornie niepasujące do siebie zestawy, w których odkrywa i przekazuje ich współzależność. Barwy korespondują ze sobą – czasem kontrastem, czasami komplementarnością. Niektóre obrazy są niemal zupełnie monochromatyczne, budowane jedynie intensywnością natężenia koloru. Miejscami, w harmonię płócien wkrada się wyraźny dysonans, wizualne zaburzenie ładu, naruszenie przykazania.

[17] Muzeum to pełniło wówczas istotną rolę opozycyjną, umożliwiając artystom współczesnym wystawianie swoich prac i wspierając zjawisko kultury niezależnej.

[18] Wystawę Gierowskiego *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* zaprezentowano w okresie między 1989 a 2016 rokiem w Warszawie, Lublinie, Częstochowie, Krakowie, Stuttgarcie, Katowicach, Łodzi, Kielcach, Bydgoszczy, Gdańsku. W latach 2007–2011 Józef Żuk Piwkowski pokazał reprodukcje o wymiarach 480 x 300 cm tego cyklu obrazów w przestrzeni miejskiej Łodzi, Radomia, Berlina i Warszawy.

[19] *Dekalog a współczesna sztuka. W Muzeum Archidiecezji Warszawskiej*, „Słowo Powszechne" 23 stycznia 1990, s. 4.

[20] Z. Taranienko, *Wokół Dekalogu*..., s. 11.

> Wszystkie przykazania odnoszą się do człowieka. Jak zacząłem przekładać to na życie farb, powstała jednak we mnie myśl, że – być może – nie są one wyłącznie ukierunkowane na człowieka... Mogą być w nich także szersze odniesienia – istnieją bowiem odpowiedniki tych relacji w naturze. Przy rozważaniu malarskim uwyraźnia się aspekt pomijany w powszechnym rozumieniu Dekalogu: związek człowieka z naturą, ze wszechświatem[21].

Do rzadkości należy powiązanie malarstwa o wyraźnie awangardowym rodowodzie z tak archaicznym i uniwersalnym przekazem, dotyczącym sfery moralnej człowieka i jego związku z Bogiem. Choć wątki religijne podejmowane były przez wielu polskich artystów w latach osiemdziesiątych, trudno znaleźć analogie do analizowanego dzieła. W tradycji judaistycznej prymat słowa, Słowa Bożego, nad obrazem nie ulega wątpliwości. Gierowski zbliżył się nie tylko do wielkiego tematu i podstaw religii chrześcijańskiej, ale także do granicy tego, co w ogóle może być wyobrażone. W XV wieku Mistrz Gdański posłużył się dydaktyką opartą na współczesnych sobie scenach rodzajowych. Gierowski użył natomiast języka formy i koloru. W kontekście historii związków malarstwa niefiguratywnego z szeroko pojmowaną duchowością, ta realizacja Gierowskiego jawi się jako oryginalna i nowatorska.

> Obrazy przychodzą z życia. Nagle coś się pojawia, w pewnym momencie zaczyna pociągać wcześniej niedotykana strona jakiegoś zagadnienia, wyraziście kształtuje się malarsko zorganizowany temat. Powstaje więc obraz. Temat Dekalogu intrygował mnie od dawna, ale długo nie mogłem sobie wyobrazić, jak można go namalować... W pewnym momencie ustawiło mi się to samo. Zdecydowałem się, żeby zaryzykować[22].

Od czasu wyłonienia się malarstwa abstrakcyjnego w dziejach sztuki zachodniej na początku XX wieku, pionierzy abstrakcji widzieli możliwość ujmowania za jej pomocą praw uniwersalnych. Obrazy oraz pisma Kandynskiego, Malewicza czy Mondriana wskazują też, że posiadali oni aspiracje manifestowania poprzez swoją sztukę poziomu duchowego. O ile wcześni moderniści źródła inspiracji odnajdowali w ezoteryce, m.in. teozofii czy antropozofii, późniejsi adepci malarstwa nieprzedstawiającego odwoływali się

[21] *Ibidem*, s. 4.

[22] *Ibidem*, s. 15.

częściej do mitów antycznych, mistyki chrześcijańskiej, żydowskiej, archetypów Junga. W Polsce w twórczości powojennych autorów dzieł wykorzystujących język abstrakcji można odnaleźć wiele przykładów autorów dzieł, które kierują ku sferze transcendencji, ku przeżyciu *sacrum*, doświadczeniu ciszy, medytacji czy religijnej ekspresji. Można wśród nich wskazać np. Jacka Sempolińskiego, Kajetana Sosnowskiego czy Wojciecha Fangora.

> *Dekalog*. Mnie ten temat ciekawił dużo wcześnie – pisał Gierowski – Zastanawiałem się, jak go można pokazać. Źródłem owego zainteresowania był XV-wieczny mistrz z Gdańska, anonimowy twórca Tablicy Dziesięciorga Przykazań dla kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Jego dzieło można było podziwiać w Warszawie w latach 50. Często je wówczas oglądałem, bo mnie szalenie zafascynowało. Myślałem już wtedy, że to wspaniały temat, a malowałem w tamtym czasie bardzo różne obrazy. Malowanie Dekalogu nie odbywało się na zasadzie łatwej zabawy, że znajdę kolory, ustalę ich znaczenie i z tego powstaną obrazy. Trzeba było postawić wiele pytań. Na przykład – trzy żółcie te same, ale położone na innym kolorze zmieniają się, więc która jest prawdziwa, a która fałszywa? To jest strona techniczna, ale za tym kryła się sprawa prawdy. Było jasne, że w trzech sytuacjach ten sam kolor staje się zupełnie inny. Jaka jest jego prawda? Biały kolor z kolei jest zazwyczaj przypisywany opowiadaniom o przejściu na drugą stronę życia. Czyli była to też próba opowiedzenia językiem farby, koloru, że można przez biel wykazać łączność z wiecznością[23].

Obrazy abstrakcyjne, dotykające sfery *sacrum*, pojawiają się najczęściej poza przestrzenią kultową, w otwartych na takie działania galeriach czy muzeach, co stanowi kontynuację praktyk podejmowanych np. przez abstrakcjonistów amerykańskich po drugiej wojnie światowej, którzy wprowadzając odniesienia do transcendencji czy mistycyzmu, czynili z sal wystawienniczych swoiste miejsca do medytacji. Na tym tle *Dekalog* Gierowskiego można powiązać z nurtem malarstwa niefiguratywnego, w którym obecne są inspiracje

[23] „Umówiłem się z księdzem Andrzejem Przekazińskim, że u niego, w Muzeum Archidiecezjalnym, bardzo ważnej wtedy, w latach 80., instytucji niezależnej kultury – zrobię wystawę. I że namaluję całkiem nowe obrazy. Tak powstało dziesięć obrazów stanowiących Dekalog, które mają teraz już trochę swoją odrębność i historię. Ale one też są numerowane, z dopiskiem", zob.: S. Gierowski, *Jak namalowałem Dekalog*, https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html (dostęp: 12.05.2022).

tekstami świętymi lub pismami mistyków (np. Barnett Newman, Ad Reinhardt). Wspólne są tu również: użycie płócien dużych formatów, swoista redukcja środków wyrazu, pojmowanie malarstwa jako *environment* działającego na odbiorcę oraz niektóre cechy formalne. Sam Gierowski wypowiadał się o pewnym pokrewieństwie swojego myślenia ze sposobem pojmowania malarstwa przez amerykańskich ekspresjonistów abstrakcyjnych, takich jak Mark Rothko czy Barnett Newman.

* * *

Cykl składa się z dziesięciu obrazów, jednak wybrane cztery z nich zawierają, w mojej ocenie, oprócz niezaprzeczalnego pierwiastka duchowości, również niezwykle silny obszar ciszy wzmacniającej zawarty przekaz. Pierwszy z nich, to dzieło otwierające cykl, podpisane słowami objawienia*: Jam jest Pan*, *Bóg Twój* (Ex 20,2) [il. 2]. Jest to biały prostokąt z ledwo dostrzegalnymi, rozsianymi, jakby prześwietlonymi jasnymi plamkami żółcieni, różu i błękitu. „Jasność, światło – tak powinno się Boga pokazywać. Biały, ale zawierający wszelką różnorodność barw”[24] – komentował artysta. Niepodważalne prawo fizyczne rządzące kolorami definiuje biel jako sumę wszystkich barw spektralnych, jako kolor nierozszczepionego światła[25]. „Biel [...], absolutne światło, suma wszystkich kolorów, światłość, której właściwością jest nieograniczone przenikanie przestrzeni; symbol doskonałości, czystości, duchowości, świętości, chwały, objawienia, prawdy”[26].

Przebijające biel tęczowe kolory to początek cyklu, „[...] każdy następny obraz może już być tylko rozgrywką kolorów i kształtów wobec Bieli”[27]. Biel, pojmowana jako „nie-kolor”, a jednocześnie jako suma wszystkich kolorów, w wielu kulturach ma duchowe konotacje i wagę symbolu. Łączona jest między innymi z Absolutem, transcendencją, światłem, boskością, stanem świętości, doskonałością, prawdą, objawieniem, wiecznością. Wyraża się przez

[24] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., s. 105.

[25] M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1964, s. 7.

[26] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 39. Biel, jako symbol bezczasowości, była od wieków przypisywana bogom. Tybetańskie słowo „hot-thar” oznacza „Biały i Jeden” w odniesieniu do jedynego Boga, zob.: M. Quenot, *Ikona – okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 96.

[27] S.J. Ruksza, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, [w:] *Sol Invicus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. *idem*, Katowice 2003, s. 63.

nią doskonałość, niewinność, prawdę, pełnię, bezczasowość, otwartość nowych opcji[28]. Artysta przyznaje, że przyjął tradycyjną zasadę obecną również w dziejach sztuki, łączącą jasność z Bogiem, a ciemność ze złem. „W odniesieniu do kolorów światło nazywamy bielą. Biały kolor jest światłem, Bogiem, pełnią"[29]. Tak zaznaczona odmienność od kolejnych obrazów cyklu, nadaje mu dobitnie charakter początku. Jak u początku procesu tworzenia, tak i tutaj, punktem wyjścia jest puste pole; lecz nie puste – białe. Biel skłania się jako macierz barw, ku rozszczepieniu, jako płaszczyzna, ku rozpostarciu w przód i w głąb. Lecz tą, rozpoczętą już akcją, wskazuje na to, co poprzedzające – zupełną jedność, możliwą do ukazania tylko jako przekroczenie tego, czy jakiegokolwiek, stanu rozszczepienia, coś bezwarunkowego, a warunkującego prapoczątek, zarazem cel „skąd" i „dokąd"[30].

> Biel jest tak wysoko ponad nami, że nie dochodzi już stamtąd żaden głos, tchnie wielką ciszą. Dlatego biel działa na naszą psychikę jak ogromne milczenie, dla nas absolutne. To milczenie nie jest wszakże martwe – przeciwnie, pełne możliwości[31].

---

[28] Warto również przypomnieć, że w latach osiemdziesiątych w twórczości Gierowskiego pojawiły się białe płótna inspirowane opisami śmierci klinicznej, doznaniem jasności, jakie wówczas towarzyszy ludziom. Mówiąc o nich, twórca wyznaje: „To także mój stosunek do tak podstawowego zjawiska jakim jest śmierć. Jej tajemnicę pragnąłem zawrzeć w czymś tak nieokreślonym, jak białe obrazy. Chciałem powiedzieć coś o śmierci inaczej, nie za pomocą powszechnych, w traktowaniu tego tematu, form ekspresyjnych. Chciałem pokazać śmierć jako iluminację, drogę do doskonałości, coś bardzo czystego...", [w:] E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2012, s. 108. Oznaczeniu bieli w obrazach Gierowskiego zob. m.in.: Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 57; P. Sztabińska, *Geometria a natura*, *Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 51–52; S.J. Ruksza, *Wobec Bieli...*, s. 63–75; J. Zagrodzki, *Wstęp*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 20; P. Florenski, *Znaki niebieskie. Rozmyślania o symbolice kolorów*, [w:] *idem*, *„Ikonostas" i inne szkice*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1981, s. 165–167; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli...*, s. 25–26; W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 92; M. Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 61.

[29] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 207.

[30] W. Suchocki, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W Drodze" 1989, nr 7 (191), s. 43.

[31] W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, s. 92.

Ta monochromatyczna kompozycja jest zarówno pierwszym słowem *Dekalogu* Gierowskiego, jak i określeniem języka malarskiego, który osadza tę wypowiedź w realiach konkretnego świata: świata kolorów, abstrahującego od rzeczywistości figuratywnej, rządzącego się właściwymi sobie prawami fizycznymi, chemicznymi, a nade wszystko symbolicznymi[32]. Jest tu zachowany starotestamentowy zakaz przedstawiania. Malarz nie rości sobie prawa do wyobrażenia, a kreuje nieograniczoną przestrzeń[33].

W pracy nad cyklem istotną rolę miało poszukiwanie prawdy o kolorach, o zmienności ich oddziaływania w zależności od zestawień z innymi barwami. Wykorzystanie koloru jako nośnika jakości emocjonalnych, psychologicznych, symbolicznych, w powiązaniu z wyborem formy, stało się podstawą dla komponowania poszczególnych płócien, a jednocześnie czynnikiem ograniczającym dowolność i przypadkowość.

Przykazanie *Czcij ojca swego i matkę swoją* [il. 3] przedstawione zostało jako bryła zbudowana z silnie kontrastujących barw: żółtej i błękitnej. Dominujący w obrazie kształt składa się z symetrycznie połączonych kolorów. Bryła staje się tu wyobrażeniem ojca i matki, pary, w życiu której pojawia się nowe życie. Symetria, spokój, porządek i równowaga – geometryczne znaki stają się symbolem idealnego domu, w którym pojawia się dziecko. Gierowski wyjaśniał dobór barw w następujący sposób:

> Szukałem takiej pary kolorów, o których można powiedzieć: żeński i męski. Różne temu odpowiadały, wybrałem akurat żółty i błękitny, według mnie najbardziej przekonujące. Zieleń wynikająca z ich połączenia jest jakby dzieckiem tych kolorów – i powinno je czcić. Tło – ta czerwień – była mi potrzebna do zamknięcia kompozycji, ale też oczywiście można ją odczytywać symbolicznie: czerwony to kolor miłości, z niej powstaje nowe życie, poprzez Biel tchnięte[34].

Doniosłość tajemnicy daru życia unaocznia idealny spokój, porządek wyrażany przez niczym niezmąconą symetrię obrazu. Szlachetny majestat kompozycji w połączeniu z zastosowaniem żywych kolorów, kojarzy się z prawem podstawowym, które wymaga szacunku. Wszystkie barwy występujące

[32] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., s. 101.

[33] Por. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996; A. Grzegorczyk, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014.

[34] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., s. 155.

w naturze można uzyskać wyłącznie z błękitu, żółcieni i czerwieni oraz bieli[35]. Dodatkowo zieleń w sztuce europejskiej symbolizuje budzące się życie, powodzenie, roślinność, płodność, nieśmiertelność, nadzieję[36].

> Ciepła lub zimna temperatura koloru jest, generalnie rzecz ujmując, jego powinowactwem z żółcią albo błękitem. [...] po połączeniu tych barw zapanowuje całkowita nieruchomość i cisza. Powstaje zieleń. W zieleni drzemią ukryte, chwilowo sparaliżowane energie żółci i błękitu, które mogą odżyć[37].

Bryła koloru żółtego i niebieskiego, z której może narodzić się zieloność nowego życia, jest niezwykle stabilna, wydaje się, że nic nie może zburzyć jej konstrukcji. Matka i ojciec, fundamenty życia dziecka.

W pracy obrazującej przykazanie *Nie będziesz kradzieży czynił* [il. 4] mamy do czynienia ze zjawiskiem egalizacji chromatycznej. Jest to wzajemne okradanie się dwóch kolorów. Każdy z nich, upodabniając się do drugiego, zmienia jego charakterystyczną wymowę. Czerwone i niebieskie pasy oddziałują na siebie w taki sposób, że zarówno kolor niebieski traci swoją głębię, jak i czerwień właściwą jej witalność, wydaje się jakby barwy okradały się nawzajem, zrównywały w kierunku fioletu. W tle pojawia się jeszcze mroczna plama – to cień wprowadzający niepokój w zastany układ. „Okradające" się wzajemnie kolory tracą swoją moc, stają się nijakie, pozostawione bez właściwości, bez swojej siły. Obrazuje to, jak wiele traci okradziona osoba, to nie tylko strata materialna. To lekcja, że wraz z kradzieżą można utracić coś więcej, siłę, pewność, sprawczość. Konsekwencje kradzieży są dalej idące niż może się wydawać, zdaje się mówić malarz.

Wymiar dawania fałszywego świadectwa [il. 5] Gierowski zobrazował malując prostą kompozycję opartą na zestawieniu trzech kontrastowych barw (niebieskiej, żółtej i czerwonej), które łączą się rozmywając, zatracając swój charakter, konkretność i istotową odmienność. Tworzący się między pasami wyraźnych kolorów melanż barwny sugeruje niedopowiedzenie, fałsz, wkradające się kłamstwo. Analizując to przykazanie, twórca po raz kolejny odwołuje się do procesów zachodzących między farbami: „Szukałem prawdy o cechach barwy, która byłaby odpowiednikiem tego, co zawiera

[35] J.M. Parramon, *Jak powstaje kolor?*, tłum. E. Michalik, Wrocław 1993, s. 30.

[36] W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*..., s. 88.

[37] *Ibidem*, s. 83.

przykazanie”[38]. Prawda oddana została tu jako czysty, jednoznaczny niczym ewangeliczne „tak, tak; nie, nie” kolor podstawowy: niebieski, żółty, czerwony; kłamstwo zaś zasugerowane zostało poprzez zmieszanie tych barw, swoisty melanż uniemożliwiający ich dokładne określenie. Fałsz zdaje się splątany, czerpie z różnych źródeł, miesza je, zagłusza, wprowadza nieład i niepewność.

* * *

Obejmując spojrzeniem dzieła omawianego cyklu zestawione z sobą, doskonale widać niezwykłą klarowność wynikającą z jasno zastosowanych podziałów wertykalnych, horyzontalnych lub diagonalnych, przeprowadzonych przeważnie przy użyciu linii prostych. Niektóre z prac przybierają postać kojarzącą się z monumentalnymi znakami, w innych odczuwa się większą ekspresję. Powszechności i jasności słownego przekazu zdaje się odpowiadać prostota, choć nie uproszczenie, kompozycji.

> Nie chciałem, by obrazy poświęcone *Dekalogowi* stały się zestawem symboli. Myślę, że moje rozwiązanie było uczciwe: prawdziwe symbole tworzą wieki kultury. Można było je przyjąć i odpowiednio poustawiać, na przykład poprzekreślać wszystkie zakazy. Ale nie o to chodziło. Chciałem pokazać obraz o zabijaniu czy o kradzieży[39].

Poza przyjęciem tradycyjnych znaczeń jasności i ciemności, kolejną ujednolicającą myślą dla całego cyklu jest zastosowanie żywych, czystych barw. W kilku przypadkach skontrastowane zostały one z czernią lub innymi ciemno-brudnymi odcieniami, które niosą skojarzenia z grzechem, złem, pejoratywnie nacechowaną nicością, buntem lub cieniem. Odnaleźć tu można zarówno elementy intelektualne, jak i emocjonalne czy duchowe. Poszukiwaniom kompozycyjnym, penetracji dotyczącej oddziaływania formy i koloru, towarzyszyło zainteresowanie odkryciami nauki oraz świadomością dziejów malarstwa w różnych kulturach[40]. W kontekście podejmowanych rozważań warto zacytować wypowiedź artysty:

[38] *Ibidem*, s. 199.

[39] Z. Taranienko, *Obszary abstrakcji*..., s. 75.

[40] O twórczości Gierowskiego przed *Dekalogiem* m.in.: P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 49–57.

> [...] w moim malarstwie nie podejmuję tematyki religijnej w powszechnie przyjętym sensie – natomiast spotkałem się wielokrotnie z opiniami, że niektóre z moich obrazów posiadają oddziaływanie metafizyczne. To upoważniło mnie do podjęcia próby namalowania cyklu obrazów, w oparciu o tekst Starego Testamentu, Dziesięciorga Przykazań w formie malarskich rozważań nad ich treścią[41].

W jaki sposób twórca wiąże sztukę nieprzedstawiającą z porządkiem ustanowionym w jednym z najistotniejszych kodeksów moralnych ludzkości? Gierowski wyraża przekonanie o przełomowej roli sztuki abstrakcyjnej, polegającej na naruszeniu dotychczasowych wyobrażeń o malarstwie i wprowadzeniu wartości, których nie da się już unieważnić. Sztuka niefiguratywna może pokazać znacznie więcej niż literacka ilustracja, samo zaś zmierzenie się z tak wielkim wyzwaniem, według malarza udowodniło, że abstrakcja nie jest już zużyta, ani ograniczona tematycznie. Twórca zauważa, że:

> [...] malarstwo abstrakcyjne ma większą od figuratywnego możność formułowania ogólnych pojęć, można więc sobie wyobrazić, że poprzez robienie abstrakcyjnego obrazu istnieje szansa znalezienia takich sytuacji malarskich, których treści byłyby równie szerokie jak te, które przekazywane są przez słowo[42].

Szansą jest tu próba wyrażenia w języku abstrakcyjnym pewnych sytuacji emocjonalnych, które zostały zawarte w tekście Dekalogu. W tym aspekcie możemy dostrzegać zbliżenie ze sposobem pojmowania malarstwa nieprzedstawiającego przez Marka Rothko, który w swojej sztuce uwydatniał wartość emocji i uczuć, nie zaś rolę intelektu czy ezoteryki. Odwołanie się do działania emocjonalnego abstrakcji, wiąże Gierowski z jej możliwością dotarcia do takich pokładów w człowieku, które dotąd nie były poruszane, a które są najbliższe doświadczeniu cichej kontemplacji.

Niezwykle ważne miejsce zajmuje w twórczości Gierowskiego światło. Motyw ten pojawia się w pięciu pierwszych kompozycjach *Dekalogu*, w których wspominany jest Bóg lub sformułowany zostaje nakaz moralny.

---

[41] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., Szczególnie istotna dla zrozumienia intencji autora cyklu jest rozmowa ze Zbigniewem Taranienką zatytułowana *Malowanie Dekalogu*, zawarta w tomie: Z. Taranienko, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004, s. 69–82.

[42] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., s. 39.

W kolejnych pięciu pracach nie jest już obecny, a więc brakuje go w płótnach obrazujących przekazane w Biblii zakazy. Przyjęta we wszystkich obrazach cyklu zasada wyrażania światła jest uniwersalna, odnosi się do tradycji malarskiej i symboliki bieli[43].

> Światło jest treścią malarstwa – ono stanowi o tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Wątek światła ciągnie się w malarstwie od wieków. Nie mam na myśli iluzyjnego, fizycznego malowania światła, lecz światło, które emanuje w obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytnej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantów) a duchowym. W naszej wyobraźni granica ta zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Stale myślałem o tym w trakcie malowania Dziesięciorga Przykazań[44] – wyjaśniał artysta.

W sposobie opracowania problemu światła w abstrakcyjnych kompozycjach z cyklu *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* Gierowski posługuje się zestawem wyrazistych, wymownych środków, czerpiąc z siły symbolu, a także z wartości emocjonalno-psychologicznych, które powstają we wzajemnym oddziaływaniu bieli i koloru. Artysta z jednej strony zdaje się powtarzać nieprzemijające: Bóg jest światłością (1J 1,5), z drugiej – wykorzystuje elementy odwiecznej dialektyki światła i ciemności[45].

> Malarstwo może być pojmowane jako nieustające studium na temat światła: jak jest możliwe oddanie go przez kolor i materie farby. Przez jej gęstość albo przeciwnie – przejrzystość. Przez nasycenie lub wybielenie. Przez wydobycie

[43] A. Tes, *Obecne*, *kontemplacyjne*, *tworzące*. *O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos" 2017, t. 30, nr 3 (119), s. 260.

[44] S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*..., s. 57. Paul Evdokimov podkreśla: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca. Można nawet powiedzieć, że kontemplacja Przemienienia uczy każdego ikonografa, by do malowania używał o wiele więcej światła niż barw. Nawet w języku techniki malarskiej złote tło ikony nazywa się „światłem", a metoda pracy – „stopniowym rozjaśnianiem". Zob.: P. Evdokimov, *Sztuka ikony*. *Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010, s. 162. Na temat metafizyki światła ikon zob. też: P. Florenski, *Ikonostas*...; P. Sury, *Mistyka i metafizyka światła*. *Szkic z myśli Pawła Florenskiego*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 4 (39), s. 71–83.

[45] A. Tes, *Obecne*, *kontemplacyjne*, *tworzące*, s. 263.

jarzenia koloru. Przez wielokrotnie ponawiane próby podsycania i gaszenia temperatury – od żarzących czerwieni do polarnego błękitu[46].

Obrazy te budzą napięcie emocjonalne i zmuszają do kontemplacji. Są one pełne światła nasilającego się i gasnącego; wiele z nich sugeruje rozległe, ciemnością lub blaskiem nasycone przestrzenie[47].

Ja miałem wyobrażenie takiej przestrzeni, której nie można wżaden sposób zobaczyć. To chyba sedno mojego jej rozumienia, przestrzeń trochę metafizyczna. To coś, z czym mamy kontakt, ale właściwie nie wiemy, czym to jest. Wychodziło to właściwie z bardzo prostej, nazwałbym to nawet chłopskiej, obserwacji świata: jest niebo, to wielka przestrzeń, ale co to właściwie jest? Nie wiadomo. I jest ziemia. Tak to widziałem. Mógłbym pani powiedzieć cały szereg stricte naukowych rzeczy na temat przestrzeni, ale one nie są dla mnie takie ważne. Bo to, co było bardzo ważne, to ta zwyczajna obserwacja[48].

Podjęcie problematyki fundamentalnej i wyrażenie jej językiem malarstwa abstrakcyjnego jest próbą ponownego wejścia w dialog z odbiorcą poprzez odniesienie do najistotniejszych kwestii etycznych. Ma to szczególny wydźwięk na tle tendencji, które od czasu pierwszych przejawów antysztuki do dziś, propagują w obszarze tzw. artworld'u nihilistyczne, manipulujące świadomością odbiorcy, postawy[49]. Cykl dotyka, zgodnie z zamierzeniem twórcy, tych emocjonalnych stanów w człowieku, do których malarstwo figuratywne ma ograniczony dostęp, często zbyt jednoznacznie „tłumacząc" tajemnicę. Gierowski mówił, że:

Zdaję sobie sprawę, że tradycyjna ikonografia Kościoła katolickiego jest oparta o figuratywne przedstawienia. Jeśli Kościół uzna, że sztuka abstrakcyjna jest najbliższa kontemplacji i metafizyki, działa również z pożytkiem dla krzewienia wiary (myślę o rozszerzeniu, a nie zastąpieniu dotychczasowych

[46] S. Gierowski, *Ćwiczenie czyni mistrza*, [w:] A. Rottenberg, *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach*, Warszawa 2020, s. 26.

[47] B. Kowalska, *Dekalog Stefana Gierowskiego*, „Projekt" 1990, nr 3, s. 69.

[48] J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu*...

[49] Interesujące spojrzenie rzuca tekst C. Sourgins, *Zmagania widza ze sztuką współczesną*, tłum. P. Ignaczak, „Artium Questiones" 2010, t. 21, s. 201–224.

> poglądów na funkcję malarstwa w kościele), możliwe będzie dotarcie do tych pokładów emocjonalnych człowieka, które dotychczas nie zawsze są zauważane, a które są najbliższe *sacrum*[50].

Twórczość Gierowskiego można sklasyfikować jako sztukę ikoniczną. Według koncepcji francuskiego fenomenologa J.L. Mariona[51], przeprowadzającego rozróżnienie między ikoną a idolem, do sztuki ikonicznej zaliczają się obok ikony wschodniej również dzieła wybranych twórców współczesnych, także tych, którzy posługują się abstrakcją[52]. Sztuka jest według niego „[...] wyrazem powrotu do źródła, arche, Logosu, prawdy, obiektywności. [...] Jest to próba afirmatywna, pamiętająca o arche i eschatonie, czyli »o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu«, a więc – o rzeczywistości"[53]. Tak pojmowana sztuka ikoniczna przyjmuje, według Anny Grzegorczyk, „przymus scalania" wraz z zadaniami uniwersalizującymi, przeciwstawia się procesowi, desakralizacji i dehumanizacji, i jako taka stanowi wsparcie dla odradzającej się humanistyki obecności. Wsparcie to, jak pisze autorka:

> [...] przejawia się w źródłowym dla sztuki ikonicznej esencjalizmie metafizycznym, będącym swego rodzaju kontrpropozycją dla rozpoczętego w koncepcji Heideggera procesu „zwijania metafizyki". Oferuje ona w tym względzie formy i środki wyrazu dla rzeczywistości zintegrowanej, ujmowanej w spójnej wizji świata i człowieka, nie stroniąc przy tym od jej eschatologizacji[54].

---

[50] W. Broniewski, *Abstrakte Malerei*..., s. 12.

[51] Koncepcja Mariona „ikony i idola" okazała się operatywna i jest brana pod uwagę zarówno przez artystów, jak i filozofów czy badaczy sztuki. Wskazuje się przy tym na pewne ambiwalencje, które zawiera oraz na fakt arbitralnego posługiwania się nią przez samego autora. Zwraca także uwagę ostra krytyka Mariona pod adresem sztuki współczesnej, a także zaliczenie uznawanych za mające metafizyczny wydźwięk obrazów Marka Rotkho do „idoli". Zob. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*...; por. M. Murawska, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana Luca Mariona i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / Zastosowania / Konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberg, Warszawa 2012, s. 265–286.

[52] A. Grzegorczyk, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014, s. 99–112. Autorka rozwija interpretację sztuki ikonicznej w odniesieniu do twórczości A. Rząsy i J. Berdyszaka.

[53] *Ibidem*, s. 110.

[54] *Ibidem*, s. 109.

Gierowski twierdził, że moralny przekaz Dekalogu „[...] ma dziś znacznie większą zawartość pojęciową i emocjonalną, niż mogło to wyrazić ilustracyjne malarstwo figuratywne”[55]. Zdaniem artysty, abstrakcja musi jednak coś wyrażać. „Nie przedstawiać, ale właśnie wyrażać”[56]. Wychodząc poza poszukiwania sztuki zamykające ją w sobie samej, co było tak znamienne dla wielu z jej XX-wiecznych dróg, artysta otwiera siebie i odbiorcę na zagadnienia podstawowe dla ludzkiej egzystencji. Odkrywaniu i uobecnianiu metafizycznych sensów zawsze towarzyszy namysł nad zagadnieniem światła i jego symboliką, bo „malarstwo jest kategorią światła”[57] jak mówił José Ortegay Gasset. W zależności od czasów i kręgów kulturowych w dziejach malarstwa znajdujemy różnorodność sposobów rozumienia i traktowania światła, które należy do potężnych uniwersalnych archetypów obecnych w wierzeniach, mitologiach, systemach filozoficznych i religijnych czy szeroko rozumianej duchowości. Sposób wykorzystania światła wskazuje, że prace Gierowskiego z powodzeniem można wpisać w nurt „nowego transcendentalizmu”, dla którego szczególnym polem ekspresji stało się właśnie malarstwo abstrakcyjne[58].

> Problem światła, linii. Albo problem koloru. Sprawa symbolu. Albo problem porządku. Równie ważny – nieporządku. To jest dobra strona malarstwa, że mamy tak wiele pytań i że szuka się na nie odpowiedzi, nie wchodząc w żadne sprawy polityczne czy społeczne. To jest, można powiedzieć, przywilej, jeśli się rezygnuje z figuratywności, że można o takich rzeczach myśleć[59].

---

[55] W. Broniewski, *Abstrakte Malerei*..., s. 11.

[56] E. Dzikowska, *Artyści mówią*..., s. 104.

[57] J. Ortega y Gasset, *Adam w raju*, [w:] *idem*, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, red. S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 65.

[58] A. Tes, *Obecne*, *kontemplacyjne*, *tworzące*, s. 256. Zob. też P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, „The Polish Journal of Arts and Culture”, Kraków 2014, s. 94. Paulina Tendera pisze o Grosseteste, który wyraża przekonanie, że Bóg stworzył najpierw materię pierwszą, której formą było światło. Dzięki swej naturze, światło rozeszło się w przestrzeni, wytyczając tym sposobem granice wszechświata, który wypełniony jest światłem boskim (*lux*). W filozofi Grosseteste'a światło ma naturalną własność samopomnażania się, które odbywa się na zasadach geometrycznych (po liniach i kątach) oraz zasadach optyki, będącej podstawową dziedziną wiedzy przyrodniczo-fizykalnej. W każdy proces twórczy włączone jest światło, począwszy od istot duchowych, skończywszy na materialnych. Światło jest duchowością i jest materialnością.

[59] S. Gierowski, *Jak namalowałem Dekalog*.

* * *

Malarstwo Gierowskiego mogę określić jako wciąż otwarte pytania, erupcję coraz to nowych znaczeń i treści. Niczym nieograniczona cisza jego prac, nienazwane uczucia, spokój, dają pewność, że wkroczyło się na dobrą drogę. Jednak przede wszystkim jest to zastygła cierpliwość, by pokazać jak we fragmencie nieskończoności zamknąć prawdy trudne do opisania słowami. *Sacrum* w twórczości Gierowskiego wyraża się nie tylko w jego malarstwie. Chciał pójść nieco dalej, zastanawiał się nad rozszerzeniem dotychczasowych poglądów na funkcje malarstwa w kościele:

> Nie chodzi tu o zmianę na bardziej nowoczesną – powiedział artysta – ale o dotarcie do tych pokładów emocjonalnych człowieka, które dotychczas nie zawsze są zauważane, a które są bliższe sacrum... Jeżeli Kościół uzna lub zaobserwuje, że sztuka abstrakcyjna, najbliższa kontemplacji i metafizyki, działa z większym pożytkiem dla krzewienia wiary wśród nowoczesnych pogan niż figuratywne sceny, wtedy może zostać zmieniona atmosfera religijności i pobudzić do samodzielnego medytowania nad tajemnicą Boga i do modlitwy bezpośredniej[60].

W literaturze dotyczącej twórczości Gierowskiego często można natknąć się na sformułowanie, że jego „obrazy mówiły". Niektóre prostym znakiem, inne bardziej metaforą, stworzoną tonacją lub kontrastem, lub za pomocą najprostszych antytez[61]. „Płaszczyzna tętni bowiem własnym rytmem, dysponuje własną – na pierwszy rzut oka niewidoczną – topografią wewnętrzną czy »podskórną« strukturą"[62]. Aby poprzez materialną płaszczyznę ewokować coś, co sytuuje się poza nią samą, twórcy tacy jak Gierowski sięgali po potencjał braku, po nieobecność, które otwierają im drogę ku obrazowi o szerszych niż dotychczas granicach – ku obrazowi po końcu malarstwa, który wciąż ma wiele do zaoferowania i ignoruje ucieczkę od sensów transcendentnych. Brak i taki niedobór mediów wyrazu owocują realizacjami

[60] J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski. Na marginesie rozważań o wzorcach postawy*, „Tygodnik Kultury" 2006, nr 1/3, s. 11.

[61] J. Michalski, *Lata osiemdziesiąte w malarstwie Gierowskiego*, [w:] *Stefan Gierowski. Malarstwo*, red. *idem*, Kraków 1991, s. 21.

[62] S. Gierowski, *Obraz a sprawy następne*, [w:] *Sol Invicus*..., s. 8.

intensywnie nasyconymi nierozstrzygalnością, zapraszającymi widza do aktywnego udziału i współuczestnictwa w tworzeniu znaczeń[63].

> Niestety, sztuka to dziedzina, która potrzebuje czasu i spokojnego odczuwania. Obraz się nie rusza, nie miga, nie zabawia. Trzeba siąść i popatrzeć. Trzeba mieć do tego w sobie po prostu pewną konieczność. A nie każdy to ma. Nie chodzi mi o to, że ludzie się spieszą, ale po prostu czasem nie ma w kimś takiej potrzeby[64].

Duchowość malarstwa Gierowskiego można określić mianem nadnaturalnego spokoju, ciszy pulsującej kolorem. Jego malarstwo jest nie tylko spontaniczną rejestracją wrażeń, lecz także szczegółową analizą zewnętrznych bodźców. Potencjał twórczy artysty tkwi w fundamentalnych, odwiecznych potrzebach malarstwa: w rozstrzyganiu problemów światła oraz napięć, jakie ono wytwarza; w zagadnieniach wewnętrznej przestrzeni obrazu i zasadach jej organizowania; w niezliczonych zestawieniach i odcieniach kolorystycznych; we współzależności elementów i ich zmiennych relacji oraz wreszcie w tym, jak w obrazie to wszystko pogodzić, aby tworzyło harmonijną jedność. Jego sztuka jest absolutna i uczciwa – nie popisuje się wirtuozerią, ale prowokuje wyobraźnię, wprowadza w świat złudzeń, co równocześnie stanowi wierne odbicie jego ogromnej wiedzy o malarstwie, doskonale opanowanego warsztatu i pasji[65]. Janusz Zagrodzki o obecnej w tej twórczości duchowości mówił:

> Przestrzeń koloru zawarta w płaszczyźnie dzieła staje się nie do końca uchwytną przestrzenią metafizyczną z wszystkimi możliwościami interpretacji, jest jego jądrem, najgłębszą esencją, powodem istnienia. Treści wymagające szerokiego mówienia Gierowski ujawnił w sposób najprostszy, uniwersalny, jedynie poprzez ekspresję form i barw uzyskał kształt nieskończoności[66].

---

[63] M. Smolińska-Byczuk, *Berdyszak*, *Gierowski*, *Kałucki*, *Kamoji*, Ząbki 2010, s. 7.

[64] J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu*...

[65] I. Kopciewicz, *Stefan Gierowski – malarstwo*, Bydgoszcz 2005, s. 7.

[66] J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*. *Na marginesie*..., s. 12.

Jeśli malarstwo posiada w sobie jakąś tajemnicę, jeśli posiada głębię, daje możliwość wielowarstwowych odczuć, wyraża więcej niż zarejestrowanie faktu – wtedy staje się dobrym malarstwem, staje się sztuką[67].

> Kocham życie, wie pani. W nim (w obrazie – O.J.) to wszystko jest. – mówił Gierowski – W naturze dzieje się bardzo dużo rzeczy, zresztą obraz też jest częścią natury. Nie da się tego wyeliminować, chociaż równie ważne jest myślenie. Szczególnie w sztuce abstrakcyjnej jest możliwość tworzenia sytuacji, których nie można normalnie nigdzie zobaczyć i które mają w sobie jakiś taki metafizyczny zalążek. Bo to niekoniecznie musi być wielkie. To mogą być poważne poszukiwania związane z zamianą pojęć na kolor, bo każdy kolor ma swoje znaczenie, ale to nie jest wszystko[68].

BIBLIOGRAFIA

Dzikowska Elżbieta, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2012.

Evdokimov Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010.

Florenski Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1981.

Gierowski Stefan, *Jak namalowałem Dekalog*, https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html (dostęp: 12.05.2022).

Grzegorczyk Anna, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014.

Kandynski Wasyl, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.

Kapuściński Ryszard, *Lapidarium*, Warszawa 1996.

Kopciewicz Inga, *Stefan Gierowski – malarstwo*, Bydgoszcz 2005.

Kowalska Bożena, *Dekalog Stefana Gierowskiego*, „Projekt" 1990, nr 3, s. 69.

Kramer Michael, *Widerstand und Aufbruch. Polnische Kunst 1980–1993*, Stuttgart 1994.

Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.

[67] E. Dzikowska, *Artyści mówią...*, s. 106.

[68] J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu...*

Majewska Barbara, *Pustka Gierowskiego*, „Więź" 2010, nr 10, s. 120–122.

Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006.

Marion Jean Luc, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996.

Michalak Jacek, Skłodowska Marta, *Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim*, https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/ (dostęp: 12.04.2022)

Michalski Jan, *Lata osiemdziesiąte w malarstwie Gierowskiego*, [w:] *Stefan Gierowski. Malarstwo*, red. *idem*, Kraków 1991, s. 19–24.

Murawska Monika, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana Luca Mariona i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / Zastosowania / Konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Warszawa 2012, s. 265–286.

Musiał Krzysztof, *Wstęp*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 10–14.

Nowaczyk Włodzimierz, *Stefana Gierowskiego zmaganie się z obrazem*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 24–25.

Olkiewicz Jerzy, *Dynamika Gierowskiego*, „Sztuka" 1975, t. 2, nr 4, s. 28–30.

Ortega y Gasset Jose, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1980.

Quenot Michel, *Ikona – okno ku wieczności*, Białystok 1997.

Parramon Jose Maria, *Jak powstaje kolor?*, tłum. E. Michalik, Wrocław 1993.

Rochecka Mirosława, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007.

Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006.

Rottenberg Anda, *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach*, Warszawa 2020.

Ruksza Stanisław, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, [w:] *Sol Invicus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. S. Ruksza, Katowice 2003, s. 63–75.

Rzepińska Maria, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1964.

Smolińska-Byczuk Marta, *Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji*, Ząbki 2010.

Sourgins Christine, *Zmagania widza ze sztuką współczesną*, tłum. P. Ignaczak, „Artium Questiones" 2010, t. 21, s. 201–224.

Suchocki Wojciech, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W Drodze" 1989, nr 7 (191), s. 43.

Sury Paulina, *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego*, „Estetyka i Krytyka" 2015, nr 4 (39), s. 71–83.

Sztabińska Paulina, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010.

Taranienko Zbigniew, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004.

Taranienko Zbigniew, *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*, Warszawa 2010.

Taranienko Zbigniew, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987.

Taranienko Zbigniew, *Wokół Dekalogu. Druga rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, maszynopis, Warszawa 1990, s. 2, [w:] S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015.

Tes Agnieszka, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos" 2017, t. 30, nr 3 (119), s. 256–268.

Wojciechowski Aleksander, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977.

Zagrodzki Janusz, *Stefan Gierowski*, Warszawa 2005.

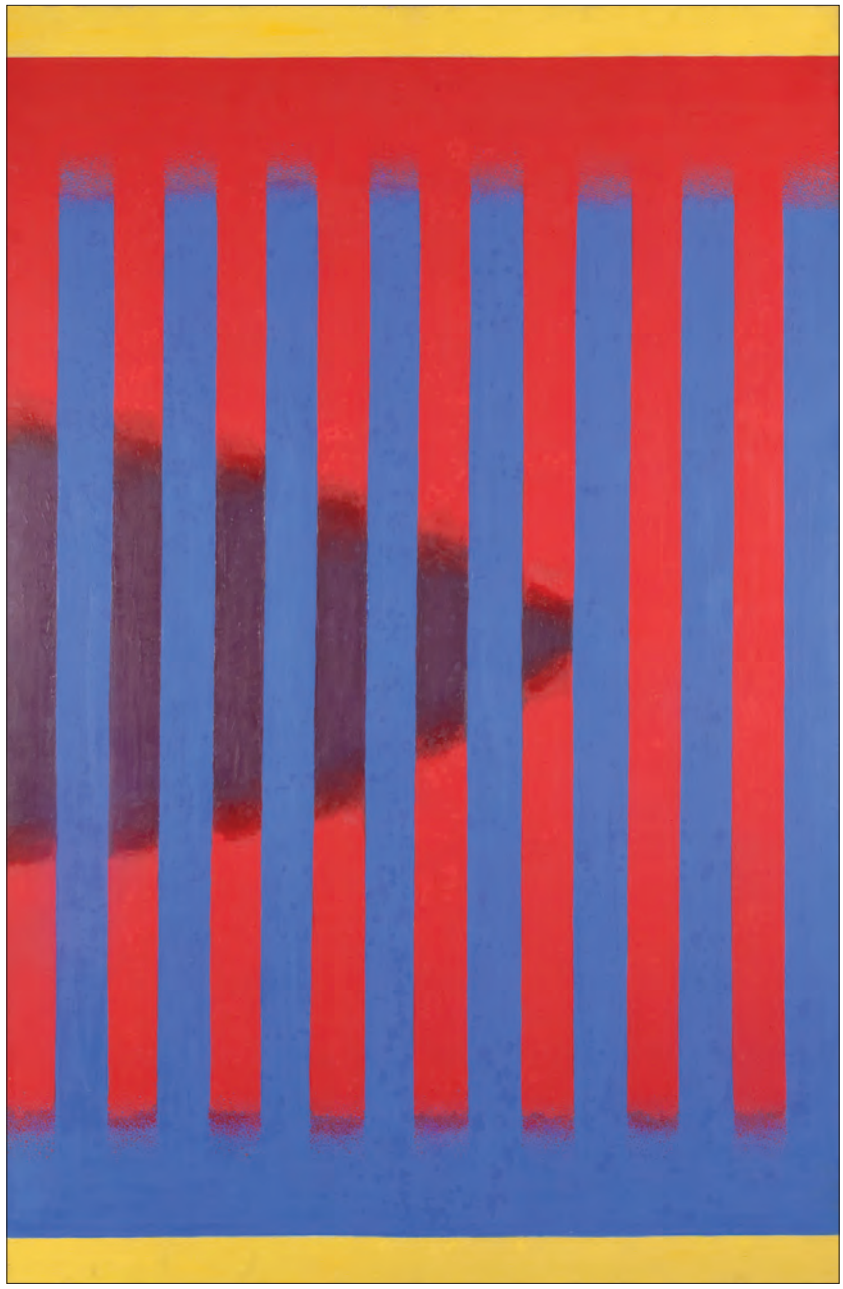
Zagrodzki Janusz, *Wstęp*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 7–25.

ILUSTRACJE

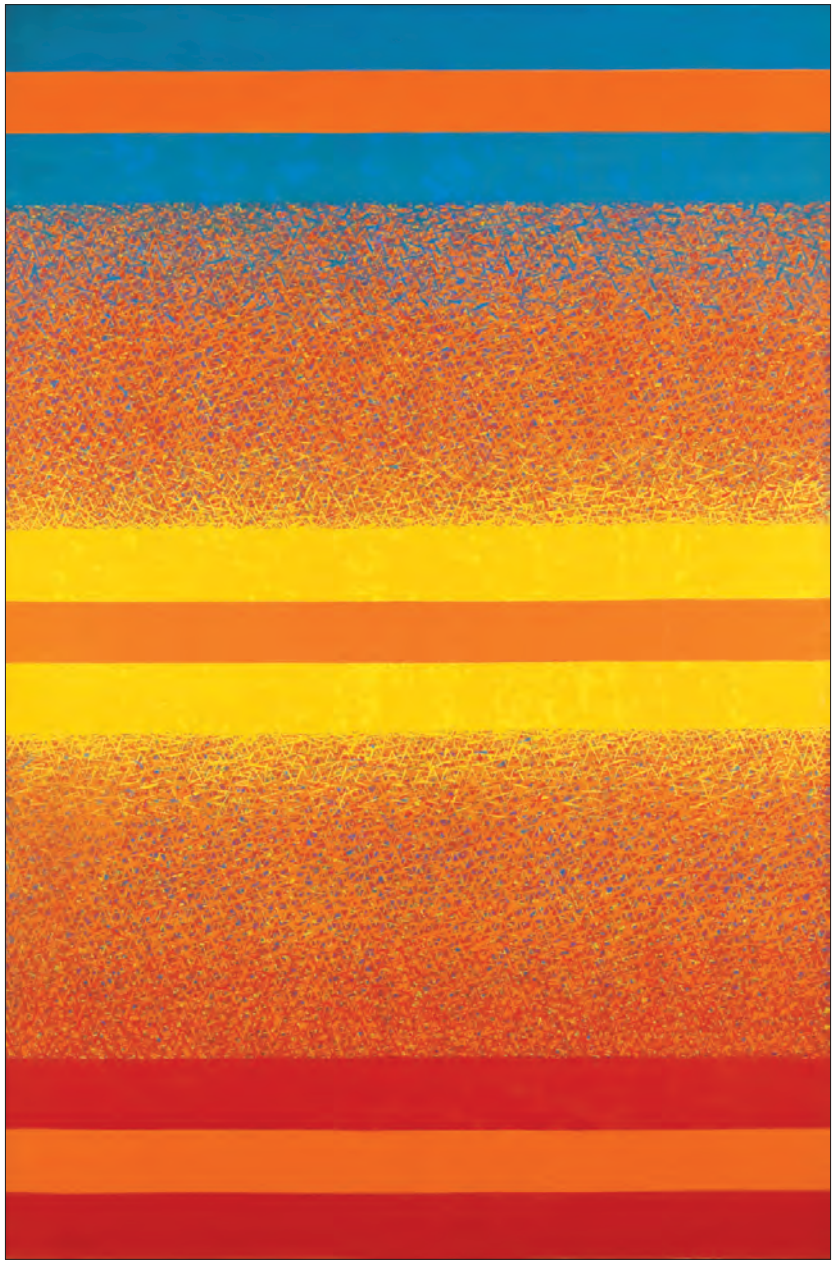
1. Stefan Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*, Bazylika Mariacka w Gdańsku; źródło: http://fundacjagierowskiego.pl/stefan-gierowski/cykl-wystaw/malowanie-dziesieciorga-przykazan/

2. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXI*, JAM JEST PAN, BÓG TWÓJ..., 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015

3. Stefan Gierowski, *Obraz DLXVII*, CZCIJ OJCA TWEGO I MATKĘ TWOJĄ, 1986, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015



4. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXV*, NIE BĘDZIESZ KRADZIEŻY CZYNIŁ, 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015



5. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXIV*, NIE BĘDZIESZ MÓWIŁ PRZECIW BLIŹNIEMU TWEMU ŚWIADECTWA FAŁSZYWEGO, 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015

ADAM DROZDOWSKI
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-1611-2125

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.19

REKLAMA KOLEJOWA I MURALE JAKO PRZYKŁAD PROJEKTOWANIA GRAFICZNEGO NA ZLECENIE BANKU PEKAO S.A. W LATACH 1945-1989

STRESZCZENIE

Bank Pekao S.A. to jedna z najstarszych instytucji tego typu w kraju. Już w okresie międzywojennym decydowała się ona na nowoczesne formy reklamy, takie jak m.in. neony. Po wojnie, Bank zamawiał projekty materiałów promocyjnych u najwybitniejszych polskich grafików, takich jak Waldemar Świerzy, Karol Śliwka czy Tadeusz Jodłowski. Na zlecenie Pekao opracowywali oni nie tylko wielobarwne plakaty, ale również mniej spektakularne formy reklamy: ulotki, broszury czy opakowania na żywność oferowaną w ramach eksportu wewnętrznego. W celu dotarcia do jak najszerszej grupy odbiorców, ważną rolę w historii projektowania graficznego na zlecenie instytucji pełniły formy reklamy pojawiające się w przestrzeni publicznej, w szczególności na dworcach i w składach pociągów PKP, ale również wielkoformatowe murale umieszczane na ścianach budynków w atrakcyjnych lokalizacjach. Organizacja metod reklamy w systemie gospodarki centralnie planowanej nie była jednak zadaniem łatwym. Podczas realizacji projektów mierzono się z brakami odpowiednich materiałów, a także trudnościami natury logistycznej, wynikającymi ze słabych mocy przerobowych przemysłu poligraficznego. Mimo to, w czasach kojarzonych głównie z trudami codzienności i wszechogarniającą „szarością", materiały reklamowe zamawiane przez Pekao, zachwycały ciekawymi formami, wyrazistą kolorystyką i wysokim poziomem wykonania.

SŁOWA KLUCZOWE: historia projektowania graficznego, grafika, PRL, Bank Pekao S.A., historia reklamy

RAILWAY ADVERTISING AND MURALS AS AN EXAMPLE OF GRAPHIC DESIGN COMMISSIONED BY BANK PEKAO S.A. BETWEEN 1945–1989

Bank Pekao S.A. is one of the oldest institutions of this type in the country. Already in the interwar period, it decided to use modern forms of advertising, such as: neon lights. After the war, the Bank commissioned designs for promotional materials from the Poland's most outstanding graphic designers, such as Waldemar Świerzy, Karol Śliwka and Tadeusz Jodłowski. At Pekao's request, they developed not only multi-colored posters, but also less spectacular forms of advertising, such as leaflets, brochures and packaging for food offered as part of the internal export. In order to reach the widest possible audience, an important role in the history of graphic design on behalf of the institution has been played by forms of advertising appearing in public space, in particular at railway stations and inside the trains, but also as large-format murals placed on the walls of buildings in prominent locations. However, organizing advertising methods in a centrally planned economy was not an easy task. The implementation of the projects used to be hampered by a lack of appropriate materials, as well as logistical difficulties, due to the printing industry's weak capacity. Nonetheless, in an era associated mainly with the hardships of everyday life and the all-pervading „greyness", the advertising materials ordered by Pekao, delighted with their interesting forms, expressive colors and high level of workmanship.

KEYWORDS: history of graphic design, graphics, PRL, Bank Pekao S.A., history of advertising

Bank Polska Kasa Opieki S.A. (Bank Pekao) jest jedną z najstarszych nadal funkcjonujących instytucji tego typu w kraju, a jego historia sięga czasów międzywojennych. Początkowo ulokowany w Warszawie, rozrastał się, tworząc kolejne ekspozytury w Polsce i za granicą. Po wojnie, losy banku nierozerwalnie wiązały się z pośrednictwem w pomocy organizowanej przez zagraniczną Polonię dla rodzin, które zostały po drugiej stronie żelaznej kurtyny. W tym pierwszym, trudnym okresie działalności instytucja skupiała się także na organizacji tzw. eksportu wewnętrznego, czyli sprzedaży towarów pozyskanych od zagranicznych i krajowych kontrahentów, które można było zakupić za przesyłane z zagranicy obce waluty[1].

W okresie PRL, dewizy stanowiły bardzo ważny element polityki gospodarczej kraju, który ułatwiał ponowne uruchomienie wyniszczonych wojną

[1] Z. Landau, J. Tomaszewski, *Bank Polska Kasa Opieki SA 1929–1999*, Warszawa 2001, s. 93.

przemysłu i handlu. W związku z tym, materiały reklamowe banku musiały odpowiadać opracowywanym centralnie wytycznym. W warunkach powojennych główną zasadą, którą mieli kierować się krajowi projektanci sztuki użytkowej, było połączenie nowoczesności opierającej się w znacznej mierze na regułach modernizmu (zamiłowaniu do geometrii, prostoty, abstrakcji) z motywami inspirowanymi sztuką ludową. Główną orędowniczką, a także jedną z autorek teoretycznych podstaw koncepcji była dyrektorka Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Wanda Telakowska. Poszukiwania nowych form w kręgu rodzimej tradycji stały się tematem licznych tekstów artystki i jej współpracowników, publikowanych zarówno jako książki, jak i artykuły w branżowej prasie[2]. Oprócz opisów ideologicznych aspektów postulowanej symbiozy, w tekstach często pojawiały się gotowe recepty na włączanie form ludowych do produkcji przemysłowej. Motywy odnoszące się do polskiego rzemiosła, tradycji i kultury pojawiają się w ikonografii materiałów reklamowych Banku Pekao w całym okresie PRL. Miały one w głównej mierze charakter propagandowy. Władzom zależało na budowaniu wśród przedstawicieli Polonii sentymentu i tęsknoty za opuszczonym krajem. Mimo przekonania, że w warunkach gospodarki centralnie planowanej reklama nie była konieczna, ponieważ nie można było mówić o klasycznej, wolnorynkowej konkurencji, władze instytucji świetnie zdawały sobie sprawę, że ze względu na zagraniczną grupę odbiorców, a także luksusowy charakter oferowanych w ramach eksportu wewnętrznego towarów, zamawiane materiały reklamowe muszą wyróżniać się na tle innych, a nawet konkurować z zagranicznymi. Promocja skierowana była w znacznej mierze do rozproszonej po całym świecie Polonii, przyzwyczajonej do wysokiego poziomu charakteryzującego grafikę pojawiającą się w przestrzeni publicznej w gospodarce wolnorynkowej.

Śledząc przemiany formalne na kolejnych przykładach materiałów reklamowych banku, możemy zauważyć, że pracujący nad zleceniami artyści starali się również wpisywać w zagraniczne tendencje. Podczas gdy na projektach pochodzących z lat 50. i 60. pojawiają się głównie motywy zgeometryzowane, operujące syntetycznymi formami, często zestawianymi ze sobą poprzez zastosowanie techniki kolażu czy fotomontażu, w latach 70.

[2] Por. W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954; P. Greniuk, *Ludowość w projektowaniu tkanin*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego" 1955, nr 1, s. 1–2.

obserwujemy odejście w kierunku bardziej swobodnych metod obrazowania, wykorzystujących odręczny rysunek, obłe formy, a także modną w czasach „dzieci kwiatów", psychodeliczną stylistykę.

Oprócz centralnych wytycznych i zmieniających się obowiązujących tendencji, na ikonografię materiałów promocyjnych banku wpływ miała także jego dominująca funkcja, która podlegała ewolucji na przestrzeni dekad. Podczas gdy począwszy od 1948 roku instytucja reklamowała konkretne towary dostępne w ramach eksportu wewnętrznego, wraz z wydzieleniem z niej Pewexu[3], starano się raczej promować realizowane usługi walutowe. W związku z tym, podczas gdy na przestrzeni lat 50. i 60. ważnym elementem zamawianych ulotek i folderów były zdjęcia produktowe i rodzajowe przedstawiające towary, począwszy od lat 70. pojawiają się one coraz rzadziej.

W warunkach gospodarki centralnie planowanej, więcej problemów niż opracowanie odpowiedniego projektu, przysparzała jego realizacja. Krajowy przemysł poligraficzny borykał się z niedoborem materiałów oraz nadmiernym obłożeniem zleceniami. Wobec trudności surowcowych i logistycznych, zapewnienie wysokiego poziomu wykonania zależne było więc w znacznej mierze od intensywności, z jaką zabiegali o to zleceniodawcy. Na podstawie archiwaliów zauważyć możemy, że zgodna z wytycznymi realizacja większości zamówień wymagała nieustannej kontroli ze strony banku. Wspominany brak materiałów niezbędnych do produkcji, takich jak barwniki, odczynniki chemiczne czy wysokiej jakości papier, powodowały znaczne opóźnienia w realizacji zleceń. Było to szczególnie niebezpieczne w przypadku materiałów okolicznościowych, na przykład kartek z życzeniami noworocznymi czy kalendarzy. W niektórych przypadkach, realizacja projektu nie była możliwa w warunkach krajowego przemysłu poligraficznego, drukowano je więc za granicą, korzystając z pośrednictwa Agencji Reklamy „Agpol" współpracującej z wiedeńską firmą Gistel. Rozwiązanie to generowało jednak znaczne koszty związane między innymi z koniecznością transportu gotowych wydruków do Polski[4]. Warto zwrócić uwagę, że zanim materiały mogły trafić do druku za granicę, władze instytucji musiały potwierdzić, że wykorzystały wszystkie możliwości ich realizacji w jednej z krajowych drukarni.

[3] Z. Landau, J. Tomaszewski, *Bank*..., s. 91.

[4] APekao, Wydawnictwa reklamowe – prospekty, foldery, *Notatka służbowa dotycząca błędów popełnionych przy realizacji folderów reklamowych w firmie Gistel*, 1971–1974, sygn. 1684/01/551, s. 16.

W warunkach krajowych najczęściej korzystano z usług Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego RSW „Prasa", które realizowało wielobarwne i atrakcyjne wizualnie projekty drukowane na wysokiej jakości papierze[5].

Mimo specyficznego charakteru gospodarki centralnie planowanej, władze PRL starały się dbać o wysoki poziom artystyczny pojawiających się w przestrzeni publicznej reklam i logotypów. Z biegiem czasu zaczęła rozwijać się więc myśl teoretyczna dotycząca zagadnienia, dla której przestrzenią stały się łamy czasopism takich jak „Projekt" czy „Opakowanie". Ze względu na fakt, że jako zjawisko reklama odnosi się zarówno do kwestii utylitarności (docelowa grupa odbiorców, nakład i metoda ekspozycji) i sztuki (kreatywność, estetyka), władze centralne chętnie promowały najświeższe osiągnięcia polskich artystów na tym polu. Świadectwem tego podejścia może być zorganizowana w 1969 roku Ogólnopolska Wystawa Znaków Towarowych, podczas której eksponowano ponad 300 projektów polskich twórców, wykonywanych na potrzeby jednostek gospodarki uspołecznionej. Wsród wystawianych projektów znalazło się również logo Banku Pekao, zaprojektowane przez Jana Hollendra, któremu powierzono rolę komisarza wystawy[6] oraz wręczono specjalną nagrodę Ministra Przemysłu Ciężkiego za osiągnięcia w dziedzinie projektowania znaków[7].

Bank Pekao przywiązywał ogromną uwagę do jakości technicznej i artystycznej opracowywanych materiałów. Z tego względu w wielu zamówieniach, pojawiają się konkretne nazwiska – uznanych artystów, którzy mieli przygotowywać projekty. Szereg z nich pozostaje jednak anonimowy, co wynikało z faktu, że decyzję odnośnie tego, komu powierzyć zadanie, często podejmowały pośredniczące w zamówieniu centralne przedsiębiorstwa. Instytucja chętnie korzystała z usług twórców o rozpoznawalnych nazwiskach, co wynikało również ze zmieniającego się podejścia do roli artysty w społeczeństwie socjalistycznym. Podczas gdy początkowo miał on pracować głównie na rzecz abstrakcyjnej idei wspólnego dobra, na początku lat 70.

[5] APekao, Wydawnictwa własne – okładka do specyfikacji paczek, koperty z nadrukiem Pekao, Umowa pomiędzy WAG RSW „Prasa" a Bankiem Pekao dotycząca obwolut ze specyfikacją paczek, 1959–1960, sygn. 1684/01/548, s. 7–8.

[6] *Pierwsza ogólnopolska Wystawa Znaków Graficznych*„ kat. wyst., Związek Polskich Artystów Plastyków Sekcja Grafiki, Warszawa 1969, *passim*.

[7] *Dyplom dla Jana Hollendra przyznany przez Ministra Przemysłu Ciężkiego za osiągnięcia w dziedzinie projektowania znaków*, Warszawa 1969, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/ogolnopolskie-wystawy-znakow-graficznych/3184/151100 (dostęp: 1.05.2024).

coraz częściej zaczęto zwracać uwagę, że projektanci grafiki, reklam, masowo produkowanych tkanin, powinni mieć możliwość budowania własnej marki. Projekty starano się więc podpisywać. Zadanie opracowania metod promocji banku Pekao szczególnie często powierzano uznanym twórcom reprezentującym polską szkołę plakatu – dziedzinę, której wyjątkowo wysoki poziom stanowił wyróżnik polskiej grafiki na arenie międzynarodowej już w latach 50. Na przestrzeni lat z bankiem współpracowali wybitni twórcy, tacy jak: Waldemar Świerzy, Tadeusz Jodłowski, Tomasz Rumiński czy Karol Śliwka. Najczęściej projektowali pojawiające się w krajowej i zagranicznej przestrzeni publicznej plakaty stanowiące podstawową metodę promocji banku.

Działania marketingowe i materiały reklamowe banku charakteryzuje duże zróżnicowanie stosowanych metod. Oprócz najlepiej rozpoznawalnych plakatów, bank zamawiał również reklamy ścienne, zaznaczał swoją obecność w przestrzeni miejskiej neonami. Działalność Pekao reklamowano również podczas szeregu imprez rozrywkowych i artystycznych organizowanych w kraju i dla Polonii, takich jak występy kabaretu Dudek, zagraniczne tournée zespołu Filipinki czy finał quizu „Zgaduj Zgadula". Szczególnie ciekawym obszarem są reklamy w formie humorystycznych scenek, opracowywanych przez uznanych twórców polskiej kultury, m.in. Stanisława Tyma czy Wojciecha Młynarskiego. Bank decydował się przede wszystkim na wykorzystanie metod, które miały szansę dotrzeć swoim przekazem do jak największej liczby odbiorców, np. oklejanie luster zdobiących wnętrza kin hasłami promocyjnymi oraz znakiem towarowym, a także umieszczanie reklam na opakowaniach zapałek.

Ważną metodą reklamowania towarów dostępnych w rozrastającym się ciągle eksporcie wewnętrznym było prezentowanie ich wizerunków w przestrzeni publicznej. Z tego powodu bank nawiązał współpracę z Polskimi Kolejami Państwowymi, w ramach której materiały promocyjne miały być umieszczane w gablotach na dworcach i specjalnie przygotowanych szklanych ramkach znajdujących się wewnątrz wagonów.

Szczególnie atrakcyjną formę przybrały materiały zaprojektowane w 1970 roku. Bank zwrócił się wówczas do Pracowni Sztuk Plastycznych ze zleceniem przygotowania plansz reklamowych, wykorzystujących zarówno fotografie towarowe wykonywane na potrzeby banku, jak i nowoczesny układ graficzny. Oprócz samych plansz, Pekao poprosiło przedsiębiorstwo

o opracowanie szczegółowego scenariusza omawianej metody reklamy[8]. Według dokumentu, zadanie przybrało znaczne rozmiary. Projektanci mieli wykonać plansze na ok. 50 tematów, które następnie planowano powielić w liczbie 10 000 szt[9]. Zakrojone na szeroką skalę przedsięwzięcie wyceniono na 576 000 zł, przy czym należy pamiętać, że tego typu zlecenie dawało zatrudnienie wielu osobom, a jego wycena zawierała również koszty trudnych do zdobycia materiałów. Znaczne zróżnicowanie pojawiających się w projektach tematów: motoryzacja, odzież, artykuły spożywcze; kosmetyki, sprzęt RTV i AGD, świadczą o rozmiarach, jakie na początku lat 70. przybrał eksport wewnętrzny. Na potrzeby plansz przygotowane zostały także specjalne hasła reklamowe, na przykład: *Prezenty na każdą okazję*, *Towary importowane wysokiej jakości*, *Twoim bankiem jest „Pekao"*, *Bez cła i ryzyka transportu*.

Pod względem formalnym, główną zmianą jaką wprowadzono w nowych kompozycjach było zastosowanie kolorów. Na to rozwiązanie nalegali przedstawiciele PKP, którzy początkowo zaproponowali, by plansze wykorzystywały kolorowe fotografie. Odpowiedzialna za realizację zlecenia Spółdzielnia „Plastyka" odmówiła, ponieważ nie mogła tego zrealizować z powodów technicznych i ekonomicznych. W zamian zaproponowała zastosowanie kolorowych, przezroczystych klisz, które nadawały towarom kolory, nie ukrywając ich oryginalnego wyglądu. Klisze miały zostać wykorzystane oszczędnie i ograniczać się do czterech barw: żółci, niebieskiego, czerwieni i zieleni, a także przybierać podstawowe kształty geometryczne: kwadrat, koło, trójkąt oraz symbolizującą prędkość strzałę[10]. Nowy pomysł zakładał jednak ręczne nanoszenie kolorów na plansze, w związku z czym dochodziło do opóźnień. Na początku 1970 roku do banku wpłynęło pismo

[8] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Faktura za wykonanie reklamy kolejowej dla Banku Pekao wystawiona przez Spółdzielnie Pracy Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 1–2.

[9] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Zawiadomienie o wykonaniu nakładu wywieszek kolejowych na potrzeby Banku Pekao przez Spółdzielnię Pracy Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 5.

[10] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Scenariusz i redakcja dla wykonania 50 reklamowych projektów wywieszek fotomontażowych celem umieszczenia ich po powieleniu w wagonach PKP przesłany 4.11.1970 r.*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 10–15.

od Spółdzielni Pracy Artystów Plastyków „Plastyka", w którym donoszono, że najlepiej będzie poczekać jeszcze chwilę, ponieważ w krajowych fabrykach właśnie wdraża się nową technikę, która oszczędza czas pracy, a tym samym jest bardziej ekonomiczna. Rok później okazało się, że powiększeń i kolorowania projektów nie udało się zrealizować proponowaną metodą poligraficzną, gdyż okazała się dla nich nieodpowiednia. W związku z tym bank zmuszony był zaakceptować starszą, bardziej pracochłonną metodę, a także opiewającą na wyższą kwotę, kalkulację kosztów[11].

W trakcie realizacji reklamy pojawiły również inne problemy świadczące o słabości gospodarki PRL. Oprócz braku odpowiednich odczynników fotochemicznych, problematyczne okazało się też wykonanie wyszczególnionych w scenariuszu reklamy fotografii rodzajowych i towarowych. Przyczyną opóźnienia okazały się warunki atmosferyczne, które nie pozwalały na pracę w słabo ogrzewanej hali[12]. Ze względu na fakt, że realizację sesji zaplanowano w okresie przedświątecznym, znacznie utrudnione było także pozyskanie z magazynów banku egzemplarzy towarów do sfotografowania[13].

Podobnie jak w tym przypadku, w dokumentacji wielu zleceń banku trudno jest odnaleźć nazwisko autora projektów plansz. Ze względu na fakt, ze realizacje miały pojawić się w przestrzeni publicznej, musiały jednak zostać zaakceptowane przez specjalną komisję w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W archiwum zachował się wypis z posiedzenia, na którym projekty prezentowała Danuta Orzeszko-Bałuk[14]. Oznacza to, że najprawdopodobniej była ich autorką, a jeśli współpracowała z zespołem, to zapewne mu

[11] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo w sprawie wyboru techniki produkcji materiałów reklamowych skierowane do Banku Pekao przez Spółdzielnię Pracy Artystów Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 3.

[12] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Protokół z dnia 11 II 1970 r., z konferencji z udziałem przedstawicieli Spółdzielni Artystów Plastyków „Plastyka" z przedstawicielami Banku Peako*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 49.

[13] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo skierowane przez przedstawicieli Spółdzielni Artystów Plastyków „Plastyka" do Banku Pekao w sprawie opóźnień w realizacji materiałów reklamowych*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 50.

[14] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Wyciąg z protokołu z posiedzenia Komisji Artystycznej w trybie Zarządzenia nr 64 Prez. Rady Ministrów działającej przy Spółdzielni*

przewodniczyła. Wykonano je techniką fotomontażu, w której elementy kompozycji zostały wycięte i naklejone na opracowane tło. W ciekawy sposób na projekt naniesiono kolory, na zastosowaniu których zależało bankowi. Poszczególne kształt zostały wycięte z przezroczystej, barwnej folii i naklejone na fragmenty, które miały być kolorowe. Graficzka opracowywała projekty także dla innych krajowych instytucji np. STOMIL czy Zespół Tańca Śląsk. W tym miejscu warto wspomnieć, że artystka była żoną Stefana Bałuka, wybitnego fotografika, jednego z cichociemnych, który również wykonywał prace dla banku.

Przedstawione reklamy operują graficznymi formami, w które wpisano ujęte w różne kształty zdjęcia towarowe. Tło przedstawień najczęściej stanowi geometryczny, neutralny wzór, nie odwracający uwagi od prezentowanych produktów. Wśród zastosowanych deseni możemy odnaleźć regularne pasy, fale, romby, szachownicę, a także swobodniej potraktowane nieregularne sieci przecinających się prostych linii. Wyjątek stanowi reklama soków i przetworów owocowych, których opakowania umieszczono na tle wypełnionym przeciętymi na pół cytrusami. Licznie zastosowano również fotografie rodzajowe, które zostały wykonane na zlecenie banku. Wśród wykorzystanych motywów wyróżnia się umorusana czekoladą, uśmiechnięta dziewczynka otoczona słodyczami, prezentująca opakowanie szynki konserwowej młoda kobieta oraz obejmująca się wśród kosmetyków para. Co ciekawe, część fotografii pochodzi z wcześniejszych edycji promocji kolejowej zamawianych przez bank na przełomie lat 50. i 60. Oprócz dokumentacji wskazuje na to modne szczególnie na początku lat 60. uczesanie modelki prezentującej dostępne w eksporcie wewnętrznym tkaniny.

Częścią każdego projektu był umieszczony na dole baner z logami instytucji w różnych kolorach, flankującymi hasło reklamowe i adres ekspozytury przy ul. Świętokrzyskiej 11/21 w Warszawie. W zależności od wykorzystanego tła dla fotografii towarowych, baner ten miał czarny lub biały kolor. Interesujący jest również zabieg, w ramach którego w każdym z projektów starano się wykorzystać co najmniej trzy kolory, jeśli na fotografie naniesiono jedynie dwa kawałki kliszy, kompozycje uzupełniano kolorowym logiem.

Oprócz dokładnego zaplanowania scenariusza akcji reklamowej od strony artystycznej, konieczne było również ustalenie szczegółów logistycznych.

Artystów Plastyków „PLASTYKA" w Warszawie przy ul. Długiej 36 w dniu 19 XII 1970 r., 1965–1970, sygn. 3738, s. 6.

Bankowi zależało przede wszystkim na tym, aby materiały umieszczone zostały na dworcach w małych, prowincjonalnych miejscowościach, co miało zwiększać rozpoznawalność samej marki, ale też oferowanych przez nią usług i towarów. Zgodnie z tą zasadą, mniejsze reklamy przeznaczone do pociągów miały być eksponowane w przedziałach składów kursujących na trasach lokalnych, a w gablotach na dworcach miały pojawiać się reklamy większego formatu (ok. 1 m^2)[15].

Innym rodzajem reklamy zewnętrznej, który w okresie PRL chętnie stosowały centralne instytucje były murale. Jako dość dosłowna forma próby dotarcia do jak największej liczby odbiorców, pojawiająca się bez barier w przestrzeni publicznej, żywo interesowały artystów o lewicowej postawie na całym świecie. Ze względu na znaczną popularność począwszy od końca lat 50., nierozerwalnie wiązały się także z krajobrazem PRL, stanowiąc wizytówkę socjalistycznej sztuki w służbie społeczeństwu która miała pełnić praktyczne funkcje. Murale powstawały zarówno w mniejszych jak i większych miastach, najczęściej spotykały się z pozytywnym odbiorem, urozmaicając otaczającą je szarość wyrazistymi formami i kolorystyką. Przykładem świetnie rozpoznawalnego, a także bardzo silnie zakorzenionego we wspomnieniach wielu ludzi motywu malowanego na ścianach, może być motyl stanowiący znak firmowy Pewexu. Doczekał się wielu wersji, natomiast w archiwach banku po raz pierwszy pojawia się w projekcie Tadeusza Jodłowskiego z 1962 roku.

W powojennej Polsce, podobnie jak w przypadku neonów, reklamy ścienne nie były niczym nowym. Bank Pekao chętnie inwestował w tę formę propagowania marki już w latach 50. Został do niej zachęcony przez Powszechną Agencję Reklamy, w której początkowo planowano zamówić reklamę telewizyjną. Ze względu na małą liczbę posiadaczy telewizorów docierałaby ona jednak do stosunkowo wąskiej grupy odbiorców[16]. Zamówienie innej, bardziej egalitarnej formy wynikało z problemu, z którym w powojennej rzeczywistości musiał mierzyć się Bank. Oprócz oficjalnego obrotu dewizami

[15] APekao, Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo w sprawie dzierżawy powierzchni reklamowej na dworcach PKP wystosowane do Ministerstwa Komunikacji przez Bank Pekao*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 105–106.

[16] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie ustalenia wybranych środków reklamy skierowane do Banku Pekao przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa"*, 1958–1966, sygn. 549, s. 294.

i zagranicznymi towarami, w Polsce kwitła szara strefa. Pekao zależało więc przede wszystkim na promocji działalności w regionach, gdzie wciąż odbywał się wzmożony handel przedmiotami z paczek z zagranicy[17]. W znacznej mierze dotyczyło to południowych regionów Polski, dawnej Galicji, której mieszkańcy licznie emigrowali na Zachód już w końcu XIX wieku. W ramach akcji zwalczania „szarej strefy" oraz zachęcania do korzystania z usług oficjalnych pośredników, Pekao planowało umieścić reklamy ścienne w miastach takich jak Nowy Targ, Zakopane, Nowy Sącz, Myślenice czy Krynica Górska[18]. Wobec konieczności wybrania odpowiednich lokalizacji, relizację zadania poprzedzało opracowanie odpowiedniej dokumentacji fotograficznej budynków (a raczej ich gołych ścian), na których potencjalnie mogłyby pojawić się wielkoformatowe reklamy. Zadanie to powierzono pracującemu w Krakowie fotoreporterowi prasowemu Józefowi Lewickiemu[19].

Murale stanowiły ważny element promocji działalności banku w szczególności na przełomie lat 50. i 60. W latach 1958–1959 instytucja zamówiła opracowanie i wykonanie reklam wielkopowierzchniowych w Powszechnej Agencji Reklamy RSW „Prasa". Zgodnie z zasadami spółdzielczego funkcjonowania, zlecenie powierzono dalej trzem różnym grafikom: Januszowi Rapnickiemu[20], Adolfowi Puszczowi[21] i Jerzemu

[17] APekao, Wystawa objazdowa połączona ze sprzedażą towarów (1958–1960); Reklama za pomocą radiowozów (1962–1963; 1971–1973) – sprawozdania, teksty, faktury, *Sprawozdanie z Wystawy Objazdowej Banku P.K.O. Za okres od 16 X–30 X 1958*, 1958–1973, sygn. 501, s. 22.

[18] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, Pismo w sprawie ustalenia wybranych środków reklamy skierowane do Banku Pekao przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa", 1958–1966, sygn. 549, s. 295.

[19] Fotografie pustych ścian opatrzone pieczątką fotoreportera przechowywane są w archiwum Banku Pekao, APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Dokumentacja fotograficzna poprzedzająca wykonanie murali*, sygn. 549, s. 276–293.

[20] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu panneau dekoracyjnego zgodnie ze zleceniem z dn. 17 sierpnia 1958 r.*, 1958–1966, sygn. 549, s. 244.

[21] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu ściany reklamowej dla potrzeb Banku Pekao*, 1958–1966, sygn. 549, s. 270.

Pietrzakowi[22], co znacznie utrudnia atrybucję kolejnych projektów. W świetle zachowanych dokumentów jednoznacznie jesteśmy określić jedynie autora reklam namalowanych w Krakowie, Olsztynie, Sopocie, Poznaniu, Zielonej Górze i Zakopanem. Projekt Janusza Rapnickiego przedstawia geometrycznie zarysowaną sylwetkę mężczyzny, niosącego stertę paczek. W lewej ręce trzyma teczkę, zawieszony na szyi aparat fotograficzny opiera na biodrze. Najbardziej wyrazistym elementem reklamy jest pakunek zakrywający twarz mężczyzny, opatrzony logiem banku. Postać umieszczono po prawej stronie, co daje wrażenie dynamiki i pozornego ruchu bohatera. Powyżej i wokół rozmieszczono hasła reklamowe (od góry: „wolne od cła – atrakcyjne towary", poniżej „produkty krajowe i zagraniczne poleca za waluty obce i dewizy") oraz adresy ekspozytur banku przy ul. Traugutta 7 w Warszawie i przy krakowskim rynku. Wymyślone przez dział promocji banku hasła wykorzystywano we wszystkich reklamach wielkoformatowych, bez względu na towarzyszący im projekt graficzny. Co ciekawe, w omawianych realizacjach dobrze widoczne jest również logo wspominanej PAR.

W przypadku projektu Rapnickiego, wyraźnie uwidacznia się charakterystyczne dla modernizmu zamiłowanie do operowania dużymi, płaskimi plamami koloru oraz ogólnej syntezy i geometryzacji przedstawianych motywów. Obserwując realizacje jednego projektu w różnych miastach, możemy zauważyć, że starano się wprowadzać pewne zróżnicowanie. W Krakowie, inaczej niż w pozostałych realizacjach, sylwetkę mężczyzny umieszczono na ciemniejszym tle, a wyznacza ją stosunkowo gruby biały kontur, co sprawia, że mimo iż projekt zrealizowano na ścianie, udało się zachować efekt kolażu – papierowej naklejki – zaproponowany przez artystę.

W podobnym, geometrycznym ujęciu zakomponowano drugi wariant, zaprojektowany prawdopodobnie przez Jerzego Pietrzaka. Zrealizowano go między innymi w Bielsku Białej i Jaśle. Podobnie jak projekt Rapnickiego, zakładał wykorzystanie syntetycznie przedstawionego wizerunku mężczyzny, ujętego od pasa w górę, ubranego w elegancką, białą koszulę z zawiązaną pod szyją muchą w grochy. Głowę dżentelmena zdobi kapelusz. W lewej ręce trzyma paczkę z dużym logiem banku, na którą patrzy z zachwytem. Projekt Pietrzaka realizowano w różnych rozmiarach: 60 i 90 m^2. Niestety, ze względu na fakt, że przechowywane w archiwum banku fotografie przedstawiające

[22] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu dla potrzeb Banku Pekao*, 1958–1966, sygn. 549, s. 273.

reklamy są czarno-białe, a także nie zachowały się żadne projekty, możemy jedynie podejrzewać, że były utrzymane w ograniczonej, acz żywej i przyciągającej wzrok kolorystyce, która podkreślała geometryczną formę przedstawień. Pewną wskazówkę może stanowić pochodzący z tego samego okresu (1958) projekt ilustracji do reklamy prasowej wykonany przez Stanisława Chorzemskiego. Podobnie jak opisywane reklamy, przedstawia on mężczyznę niosącego na ramieniu paczkę z logiem Banku. Wobec uciążliwego braku dostępu do odpowiednich barwników chemicznych, który najsilniej odczuwały branża wydawnicza i włókiennicza[23], projektantów zachęcano do rozsądnego, oszczędnego operowania kolorem, a także do wykorzystywania w ramach jednego projektu jak najmniejszej ilości barw. Prawdopodobnie z tego powodu, artysta zdecydował się „ubrać" bohatera w strój w czarno-białą kratę. Na projekcie pojawia się jednak wyrazisty odcień błękitu, który nie tylko stanowi tło dla przedstawienia, ale także wcina się w jego poszczególne elementy, wyznaczając wiązanie i logo banku na paczce. Powstała również całkowicie czarno-biała wersja projektu, w której artysta zróżnicował poszczególne elementy przedstawienia stosując geometryczne wzory: strój mężczyzny jest w kratę, paczkę wyznaczają linie faliste, a przewiązana na niej kokarda jest w grochy.

Trzeci projekt reklam ściennych przedstawiał kobietę. Fotomontaż zakładał wykorzystanie wizerunku głowy, która do ust przyciska palec dłoni okrytej elegancką rękawiczką. Co ciekawe nie jest to typowa socjalistyczna obywatelka, ma lansowaną wówczas przez Audrey Hepburn krótką fryzurę oraz wyrazisty makijaż. Na lewo przedstawiono motyw spinającej dwa ozdobne sznury lakowej pieczęci z logiem banku. Podobnie jak wszystkim reklamom z tej grupy, elementom graficznym towarzyszy logo PAR i wspominane powyżej hasła. W tym przypadku zostały one umieszczone w dolnej partii reklamy. Na podstawie zachowanych dokumentów możemy podejrzewać, że autorem tej wersji był Adolf Puszcz. W archiwum banku znajduje się tylko jedna fotografia dokumentująca realizację tego projektu, ujęcie wykonano w Słupsku. Według rachunku za wykonanie malowidła, możemy podejrzewać, że projekt artysty realizowano w mniejszym formacie, ok. 30 m^2 [24].

[23] Por. *Charakter wzoru w zależności od asortymentu przeznaczenia tkaniny*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego" 1952, nr 11, s. 21–22.

[24] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek*

Należy zwrócić uwagę, że obie opisywane formy reklamy zewnętrznej zakładały nie tylko ingerencje w przestrzeń publiczną, ale również wymagały ustaleń z mieszkańcami dekorowanych budynków. W przypadku neonu, konieczna była jego obsługa, a także zapewnienie odpowiedniego źródła zasilania. W latach 60. zadanie to powierzono właścicielom pobliskich mieszkań, którym w celu jego realizacji władze zwiększały przydziały prądu[25]. Mimo że neony rozświetlające mrok nocy, mogły być uciążliwe dla mieszkańców okolicznych budynków, w archiwach banku nie zachowały się skargi obywateli.

Podobne trudności natury urzędowej pojawiały się także w kontekście opracowania reklam ściennych. Realizację każdego tego typu projektu poprzedzało podpisanie umowy z właścicielem budynku, który miał zostać pomalowany. Według zachowanych w archiwum banku dokumentów, obowiązującą stawką za umieszczenie reklamy (dzierżawę ściany) było 1500 zł[26]. Zgoda na wymalowanie reklamy na jednej ze ścian budynku była szansą dla właścicieli na zdobycie dodatkowych środków. Co ciekawe, część z nich wykazywała się dużą świadomością rynku. Świadczyć może o tym sytuacja, gdy w 1960 roku PAR zrealizował reklamę ścienną przy ul. 27 grudnia w Poznaniu, bez uprzedniego wydzierżawienia powierzchni od administratorki budynku. W 1964 roku zgłosiła się ona do PEKAO z żądaniem odszkodowania. Bank zaproponował, że ureguluje zapłatę według obowiązujących dotychczas stawek, jednak kobieta stwierdziła, że „jest to kwota chyba za reklamę na stodole w polu – wzdłuż linii kolejowej – gdy tutaj chodzi o reklamę w najlepszym punkcie śródmieścia Poznania"[27]. Ze względu na wspominaną lokalizację obok Teatru Polskiego, wnosząca skargę stwierdziła, że

---

za realizację reklam wielkopowierzchniowych w Słupsku, Poznaniu i Szczecinie wystawiony przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa" Bankowi Pekao, 1958–1966, sygn. 549, s. 237.

[25] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie zwiększenia ilości przydziału prądu dla prywatnego mieszkania w przy ul. Targowej 22/28*, 1958–1966, sygn. 549, s. 325.

[26] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Zgoda administratora budynku na umieszczenie reklamy ściennej Banku Pekao na ścianie przy ul. Kościuszki 1 w Jaśle*, 1958–1966, sygn. 549, s. 264.

[27] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo skierowane przez adwokata dr. Berkana (Zespół Adwokacki nr 13) do Banku Pekao w sprawie*

za wszystkie lata użytkowania ściany należy jej się zadośćuczynienie o wysokości 35 tysięcy. Niestety w archiwach banku nie zachowały się dokumenty wskazujące na jednoznaczne rozstrzygnięcie sprawy.

Problematyczna, choć już z innych powodów, okazała się także realizacja reklamy na budynku przy ul. Krupówki 4 w Zakopanem. Administratorka posesji skierowała do banku pismo, w którym skarżyła się na sposób przeprowadzania prac remontowych związanych z renowacją reklamy[28]. W dokumencie zauważała, że mural powstawał nad dużym oknem jej świeżo wysprzątanego mieszkania, które w wyniku braku ostrożności robotników, zostało zanieczyszczone pyłem i farbą. Kobieta zauważała, że mimo usilnych i kilkukrotnych próśb nie skontaktowano jej z lokalnym przedstawicielem banku. W piśmie żądała zadośćuczynienia o wysokości 350 zł, które miałoby pokryć koszta ponownego sprzątania. W archiwach, oprócz wspominanej skargi, znajduje się umowa podpisana pomiędzy bankiem a administratorką, w której ta ostatnia zgadzała się na powstanie muralu[29]. Sprawa oparła się o warszawską centralę, która poprosiła oddział w Krakowie o samodzielne rozwiązanie trudnej sytuacji. Pomóc miała opinia prawna, według której przedsiębiorstwo „Art" wprawdzie nie uprzedzało banku o terminie rozpoczęcia prac, ale do tej pory dobrze wywiązywało się ze swoich obowiązków, wykonując reklamy ścienne w Rzeszowie, Bielsku, Żywcu i Nowym Targu.

Archiwum Banku Pekao S.A. dysponuje znacznymi zbiorami materiałów reklamowych i promocyjnych pochodzących z lat 1945–1989. Ze względu na fakt, że instytucji zależało na utrzymaniu jak najwyższej jakości artystycznej realizowanych zleceń, pośród licznie zachowanej dokumentacji dotyczącej organizacyjnej strony przedsięwzięć, odnaleźć możemy wyjątkowe obiekty, m.in. ręcznie opracowane projekty artystów takich jak Waldemar Świerzy, Karol Śliwka, Tadeusz Jodłowski i inni. Stanowią one nieocenione źródło

zadośćuczynienia za eksploatowanie ściany budynku przy ul. 27 grudnia 12 w Poznaniu, 1958–1966, sygn. 549, s. 198.

[28] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie niewłaściwego przeprowadzenia realizacji muralu na ścianie budynku przy ul. Krupówki 4, skierowane do Banku Pekao przez administratorkę posesji*, 1958–1966, sygn. 549, s. 214.

[29] APekao, Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Zgoda administratorki posesji przy ul. Krupówki 4 w Zakopanem, na umieszczenie muralu reklamowego Banku Pekao na ścianie budynku*, 1958–1966, sygn. 549, s. 266.

wiedzy uzupełniające dotychczasowe badania nad twórczością wybitnych polskich grafików, która szerszej publiczności znana jest głównie dzięki spektakularnym, odnoszącym się w abstrakcyjny sposób do fabuł reklamowanych filmów, afiszy kinowych. Mniej znane, acz nieustępujące jakością artystyczną bardziej prestiżowym zleceniom, projekty ulotek, kartek świątecznych, kalendarzy czy cenników banku, dają także szansę na lepsze zrozumienie specyficznych warunków, w jakich rozwijała się sztuka i reklama w systemie gospodarki centralnie planowanej.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY PRASOWE

Archiwum Banku Pekao S.A. [APekao]

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Zgoda administratorki posesji przy ul. Krupówki 4 w Zakopanem, na umieszczenie muralu reklamowego Banku Pekao na ścianie budynku*, 1958–1966, sygn. 549, s. 266.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie niewłaściwego przeprowadzenia realizacji muralu na ścianie budynku przy ul. Krupówki 4, skierowane do Banku Pekao przez administratorkę posesji*, 1958–1966, sygn. 549, s. 214.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie zwiększenia ilości przydziału prądu dla prywatnego mieszkania w przy ul. Targowej 22/28*, 1958–1966, sygn. 549, s. 325.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo skierowane przez adwokata dr. Berkana (Zespół Adwokacki nr 13) do Banku Pekao w sprawie zadośćuczynienia za eksploatowanie ściany budynku przy ul. 27 grudnia 12 w Poznaniu*, 1958–1966, sygn. 549, s. 198.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za realizację reklam wielkopowierzchniowych w Słupsku, Poznaniu i Szczecinie wystawiony przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa" Bankowi Pekao*, 1958–1966, sygn. 549, s. 237.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu dla potrzeb Banku Pekao*, 1958–1966, sygn. 549, s. 273.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu ściany reklamowej dla potrzeb Banku Pekao*, 1958–1966, sygn. 549, s. 270.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Rachunek za wykonanie projektu panneau dekoracyjnego zgodnie ze zleceniem z dn. 17 sierpnia 1958 r.*, 1958–1966, sygn. 549, s. 244.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *dokumentacja fotograficzna poprzedzająca wykonanie murali*, sygn. 549, s. 276–293.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, Pismo w sprawie ustalenia wybranych środków reklamy skierowane do Banku Pekao przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa", 1958–1966, sygn. 549, s. 295.

Reklama domów i mieszkań oferowanych w eksporcie wewnętrznym; reklama zewnętrzna – neony, reklamy na ścianach domów, słupy ogłoszeniowe, *Pismo w sprawie ustalenia wybranych środków reklamy skierowane do Banku Pekao przez Powszechną Agencję Reklamy RSW „Prasa"*, 1958–1966, sygn. 549, s. 294.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo w sprawie dzierżawy powierzchni reklamowej na dworcach PKP wystosowane do Ministerstwa Komunikacji przez Bank Pekao*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 105–106.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Wyciąg z protokoły z posiedzenia Komisji Artystycznej w trybie Zarządzena nr 64 Prez. Rady Ministrów działającej przy Spółdzielni Artystów Plastyków „PLASTYKA" w Warszawie przy ul. Długiej 36 w dniu 19 XII 1970 r.*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 6.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo skierowane przez przedstawicieli Spółdzielni Artystów Plastyków „Plastyka" do Banku Pekao w sprawie opóźnień w realizacji matriałwo reklamowych*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 50.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Protokół z dnia 11 II 1970 r., z konferencji z udziałem przedstawicieli Spółdzielni Artystów Plastyków „Plastyka" z przedstawicielami Banku Peako*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 49.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Pismo w sprawie wyboru techniki produkcji materiałów reklamowych skierowane do Banku Pekao przez Spółdzielnię Pracy Artystów Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 3.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Scenariusz i redakcja dla wykonania 50 reklamowych projektów wywieszek fotomontażowych celem umieszczenia ich po powieleniu w wagonach PKP przesłany 4.11.1970 r.*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 10–15.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Zawiadomienie o wykonaniu nakładu wywieszek kolejowych na potrzeby Banku Pekao przez Spółdzielnię Pracy Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 5.

Reklama na stacjach kolejowych i wagonach osobowych PKP i fotoserwis z samochodami oferowanymi w eksporcie, *Faktura za wykonanie reklamy kolejowej dla Banku Pekao wystawiona przez Spółdzielnie Pracy Plastyków „PLASTYKA"*, 1965–1970, sygn. 3738, s. 1–2.

Umowa pomiędzy WAG RSW „Prasa" a Bankiem Pekao dotycząca obwolut ze specyfikacją paczek, 1959–1960, sygn. 1684/01/548, s. 7–8.

Wydawnictwa reklamowe – prospekty, foldery, *Notatka służbowa dotycząca błędów popełnionych przy realizacji folderów reklamowych w firmie Gistel*, 1971–1974, sygn. 1684/01/551, s. 16.

Wydawnictwa własne – okładka do specyfikacji paczek, koperty z nadrukiem Pekao.

Wystawa objazdowa połączona ze sprzedażą towarów (1958–1960); Reklama za pomocą radiowozów (1962–1963; 1971–1973) – sprawozdania, teksty, faktury, *Sprawozdanie z Wystawy Objazdowej Banku P.K.O. Za okres od 16 X – 30 X 1958*, 1958–1973, sygn. 501, s. 22.

Zgoda administratora budynku na umieszczenie reklamy ściennej Banku Pekao na ścianie przy ul. Kościuszki 1 w Jaśle, 1958–1966, sygn. 549, s. 264.

Charakter wzoru w zależności od asortymentu przeznaczenia tkaniny, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego" 1952, nr 11, s. 21–22.

Dyplom dla Jana Hollendra przyznany przez Ministra Przemysłu Ciężkiego za osiągnięcia w dziedzinie projektowania znaków, Warszawa, 1969, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/ogolnopolskie-wystawy-znakow-graficznych/3184/151100 (dostęp: 1.05.2024).

Greniuk Piotr, *Ludowość w projektowaniu tkanin*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego"1955, nr 1, s. 1–2.

Pierwsza ogólnopolska Wystawa Znaków Graficznych, kat. wyst. Związek Polskich Artystów Plastyków Sekcja Grafiki, Warszawa 1969, s. p*assim*.

Telakowska Wanda, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954.

OPRACOWANIA

Landau Zbigniew, Tomaszewski Jan, *Bank Polska Kasa Opieki SA 1929–1999*, Warszawa 2001.

JAN WIKTOR SIENKIEWICZ
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu,
Wydział Sztuk Pięknych
ORCID ID: 0000-0003-3047-6192

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI:10.18778/8331-666-6.20

ŁODZIANKA NA PODLASIU PEJZAŻ I MARTWA NATURA AGNIESZKI ŻMUDY

STRESZCZENIE

Agnieszka Żmuda, artystka malarka pochodząca z Łodzi – tworząca od ponad dwudziestu lat w Białymstoku, pod koniec 2023 roku pokazała po raz pierwszy swoje prace malarskie na indywidualnej wystawie w Muzeum Alfonsa Karnego w Białymstoku. Tekst jest pierwszą próbą spojrzenia na dotychczasowy dorobek twórczy artystki, która akademickie wykształcenie malarskie zdobyła w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a uwieńczyła je dyplomem magistra sztuki uzyskanym z wyróżnieniem w 2001 roku. Tworząc w technikach tempery i oleju, sięga przede wszystkim po tematykę krajobrazów oraz martwej natury. W jej zróżnicowanym, pełnym eksperymentów malarstwie odnajdujemy wiele wektorów i ukierunkowań, odwołujących się szczególnie do tradycji polskiego koloryzmu narodzonego jeszcze w latach 30. XX wieku – a rozwijanego i obecnego w powojennym akademickim nauczaniu w środowisku krakowskim i warszawskim. Doświadczenia warsztatowe z okresu studiów, zdobyte przez Żmudę w warszawskiej ASP pod okiem Danuty Makowskiej (uczennicy kapistowskich mistrzów), nie pozostały bez znaczenia w poszukiwaniach własnej drogi artystycznej. Kolor i kompozycja są główną osią poszukiwań w tym zróżnicowanym i pełnym eksperymentów malarstwie, które ciągle ewoluuje od kompozycji realistycznych do coraz bardziej abstrakcyjnych i ekspresjonistycznych, ukazując świadomy rozwój i świeżość wyrazu.

SŁOWA KLUCZOWE: Agnieszka Żmuda, malarstwo, koloryzm polski, sztuka XXI wieku

A WOMAN FROM ŁÓDŹ IN PODLASIE LANDSCAPE AND STILL LIFE BY AGNIESZKA ŻMUDA

Agnieszka Żmuda is a painter originally from Lodz who has been working in Białystok for more than twenty years. She showed her paintings for the first time in an individual exhibition at the Alfons Karny Museum in Białystok in late 2023. The text is the first attempt to look at this artist's creative achievements to date. She received her academic training in painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and crowned it with a Master of Fine Arts degree obtained with distinction in 2001. Working in tempera and oil techniques, she primarily focuses on landscapes and still life genres. In her diverse and experimental painting, we can find many vectors and directions that particularly draw from the tradition of Polish colorism, born in the 1930s. This tradition was further developed and present in post-war academic teaching in Kraków and Warsaw artistic circles. The workshop experiences from Żmuda's studies, acquired at the Warsaw Academy of Fine Arts under the guidance of Danuta Makowska (a student of the Kapist masters), have had a significant impact on the search for her own artistic path. Color and composition are the main axes of Żmuda's exploration in painting, which is diverse and full of experiments. It is constantly evolving: from realistic compositions to increasingly abstract and expressionistic ones, demonstrating a conscious development combined with freshness of expression.

KEYWORDS: Agnieszka Żmuda, painting, Polish colorism, 21st century art

W intymnych, ciepłych wnętrzach domu, w ogrodzie i podczas podróży z rodziną po Podlasiu, Agnieszka Żmuda nieustannie odnajduje niekończące się inspiracje i tematy malarskie, które ze szkiców i z pamięci przenosi w zaciszu malarskiego studia na wielkoformatowe płótna. Przed dwudziestoma laty, w 2003 roku, młoda absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pochodząca z Łodzi, zamieniła swoje rodzinne miasto na Białystok. Tu stworzyła nie tylko dom – wraz z mężem i siedmiorgiem dzieci, ale wykreowała również własny artystyczny świat: na płótnach powstających w pracowni malarskiej ulokowanej w rogu wielkiego ogrodu, z widokiem na zawsze pełne gwaru siedlisko. Po mężu Jackowska, artystka zachowała swoje panieńskie nazwisko Żmuda jako pseudonim artystyczny i – jak czytamy w krótkiej zapowiedzi wernisażu wystawy opublikowanej pod koniec listopada 2023 roku na stronie telewizji regionalnej:

> [...] tworzy kolekcję malarską, z którą po latach wychodzi do szerszej publiczności. Można powiedzieć, że jej malarstwo pozostawało dotychczas w cieniu życia rodzinnego i twórczości rzeźbiarskiej męża [Michała Jackowskiego[1] – rzeźbiarza, uznawanego za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy polskich młodego pokolenia – przyp. JWS]. Nie musimy jednak rozumieć tego pejoratywnie. Malarka w swojej sztuce eksploruje tematykę krajobrazów i martwej natury, które czasem przenikają się, tworząc poetycki i wręcz surrealistyczny klimat. Jednak nie tematyka, a kolor i kompozycja są główną osią poszukiwań drogi artystycznej płócien Żmudy. Jej zróżnicowane, pełne eksperymentów malarstwo „przemieszcza się" na przestrzeni minionych dwóch dekad – od kompozycji realistycznych do coraz bardziej abstrakcyjnych i ekspresjonistycznych, ukazując w ten sposób dynamikę poszukiwań i świeżość wyrazu tworzonych każdego roku z coraz większym zaangażowaniem twórczym dzieł"[2].

Część dotychczasowego dorobku Agnieszki Żmudy, powstałego w dwóch minionych dekadach XXI wieku postanowiło pokazać w listopadzie 2023 roku Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego (Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku). Indywidualna wystawa poświęcona twórczości tej białostockiej malarki nosiła intrygujący tytuł *Tantum quantum* (*Tyle o ile*)[3]. Został on, za zgodą artystki, zaczerpnięty na potrzeby wystawy z rad św. Ignacego Loyoli zawartych w jego *Ćwiczeniach duchowych*, wydanych po raz pierwszy w Rzymie w 1548 roku i dotyczących podejmowania decyzji w życiu[4]. Ignacjańska zasada „tyle o ile", do której artystka (jak sama potwierdza), tak w życiu, jak i w twórczości artystycznej, wielokrotnie się odwołuje, nie

[1] O artyście m.in.: J.W. Sienkiewicz, *Michał Jackowski's Carrara of the North*, [w:] *Internal Independence. Jackowski Sculpture*, wydawnictwo opublikowane pod patronatem Sułtanatu Omanu, Białystok 2019, s. 19–29; *idem*, *Michała Jackowskiego Carrara Północy*, [w:] *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. urodziny*, red. A. Kluczewska-Wójcik, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2020, s. 449–455; *idem*, *Antyk i pop-art. Twórczość rzeźbiarska Michała Jackowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2022, nr 17, s. 141–148; *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej XX wieku i początku XXI wieku/Antiquity in Polish art and artistic culture in 20th and the beginning of the 21st century*, red. J. Malinowski, G. Raj, Warszawa–Toruń 2022, s. 139–146.

[2] Zob. wystawy czasowe, https://muzeumpodlaskie.pl (dostęp: 5.01.2024); także: *TANTUM QUANTUM / Agnieszka Żmuda – wernisaż wystawy*, https://ttregionalna.pl/tantum-quantum-agnieszka-zmuda-wernisaz-wystawy (dostęp: 6.01.2024).

[3] J. Sermak, *Tantum quantum*, „Wiara i Życie", za: https://deon24.com/2014/09/27/tantum-quantu (dostęp: 8.11.2023).

[4] Zob. m.in.: *Św. Ignacy Loyola SJ*, https://jezuici.pl (dostęp: 8.11.2023).

jest zachętą do lenistwa ani promocją przeciętności – a tym bardziej bylejakości. Mówi ona o tym, by w życiu zajmować się sprawami na tyle, na ile służą one celowi, do jakiego człowiek został stworzony. A jednym z przykładów wierności tej zasadzie jest zachowywanie we wszystkim *umiaru*[5]. Zasada *Tantum quantum* polega więc w „filozofii" malarstwa Agnieszki Żmudy na stwierdzeniu, „że człowiek powinien o tyle korzystać z rzeczy stworzonych o ile prowadzą go do zbawienia. Jeśli natomiast mu w tym przeszkadzają, powinien się od nich uwalniać"[6].

Jak się wydaje, tę ignacjańską zasadę *umiaru* białostocka wystawa dzieł Agnieszki Żmudy pokazuje niezwykle klarownie, zarówno poprzez odpowiedni – pełen umiaru dobór dzieł, jaki i sposób ich prezentacji. To poprzez dzieła po raz pierwszy pokazane szerokiej publiczności, jak komentuje prezentację Krystian Guzewicz, malarka jawi się jako artystka:

> dnia powszedniego, z jego pozornej zwykłości wyłuskuje uniwersalne piękno. Jej sztuka pozostawia nadzieję, że to co mamy wokół jest wystarczające, by doświadczyć spełnienia estetycznego i duchowego, a fascynująca podróż może trwać wewnątrz nas, jeśli pozwolimy sobie na chwilę zatrzymania i uważności. Na tyle na ile pozwoli nam nasza codzienność[7].

Pośród trzydziestu prac malarskich wyeksponowanych w białostockim Muzeum im. Alfonsa Karnego, znalazło się trzynaście martwych natur i siedemnaście pejzaży, które powstały pomiędzy 2001 a 2023 rokiem.

---

[5] Już w starożytnej Grecji *umiar* był nie tylko cnotą, lecz stylem życia. Antyczna zasada głosiła: „znaj miarę, miara jest najlepsza". *Umiar* jest także cechą osoby i jej zachowania – świadczącą o tym, że działa ona w sposób uznawany przez społeczeństwo za najwłaściwszy, mieszczący się w pewnej normie i nieprzekraczający jej ani tak, że czegoś jest za dużo, ani tak, że jest tego za mało. Por. M. Żardecka, *Znaczenie rozsądku i umiaru w życiu jednostki i społeczeństwa*, „Logos i Ethos" 2017, nr 45, s. 7–28, za: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_15633_lie_2335/c/2335-2238.pdf (dostęp: 9.11.2023).

[6] Za: *Wybierać to, co mi pomaga – ignacjańska zasada „o tyle, o ile"*, https://deon.pl (dostęp: 6.01.2024).

[7] K. Guzewicz, *Tantum quantum – wernisaż wystawy twórczości Agnieszki Żmudy*, za: *TANTUM QUANTUM – wernisaż wystawy twórczości Agnieszki Żmudy – Miejski Portal Informacyjny Bstok.pl* (dostęp: 6.01.2024).

Agnieszka Żmuda uprawia malarstwo sztalugowe, posługując się najczęściej farbami olejnymi i akrylem. Głównym tematem jej obrazów są pejzaże i martwe natury, choć nieobce artystce są także akty i portrety. Studia artystyczne w zakresie malarstwa Żmuda pobierała w pracowni profesor Danuty Makowskiej w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończyła z tytułem magistra w 2001 roku[8]. Już w akademickim – warszawskim okresie interesowała się oraz eksplorowała tematykę krajobrazów i martwych natur, które, jak sama poświadcza, „z czasem zaczęły się przenikać tworząc poetycki i surrealistyczny klimat kompozycji" (m.in. w takich dziełach jak *Po wakacjach*, *Mój ogród* czy *Zima*). W archiwalnych teczkach artystki nie brakuje jednak malarskich i rysunkowych aktów oraz portretów – zarówno powstałych podczas ćwiczeń z żywym modelem w akademickiej pracowni, jak i tych bardziej intymnych, namalowanych osobom jej bliskim.

Mając przed sobą dwudziestoletni dorobek twórczy białostockiej artystki, można śmiało stwierdzić, iż w jej zróżnicowanym, pełnym eksperymentów malarstwie odnajdujemy wiele wektorów i ukierunkowań sięgających szczególnie do tradycji polskiego koloryzmu, narodzonego jeszcze w latach 30. XX wieku – a rozwijanego i obecnego w powojennym akademickim nauczaniu, tak w środowisku krakowskim, jak i warszawskim[9]. Głównym założeniem kapistów było akcentowanie koloru w kompozycji malarskiej przy jednoczesnym osłabieniu znaczenia formy i linii oraz traktowaniu obrazu jako „rozmalowanej powierzchni płótna" z dominującymi tematami takimi jak: pejzaż, martwa natura czy studium portretowe[10].

W procesie poszukiwania przez Agnieszkę Żmudę własnej maniery malarskiej, czy jak wolimy „własnej stylistyki", niewątpliwie najważniejszą rolę odegrały lata spędzone w Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Danuty Makowskiej[11]. I chociaż z wykształcenia Mistrzyni Żmudy była graficzką ukształtowaną artystycznie pod okiem profesora Tadeusza Kulisiewicza,

[8] W. Włodarczyk, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, Warszawa 2004.

[9] W. Puczyłowski, *Koloryzm w malarstwie polskim drugiej połowy XX wieku. Źródła – Generacje – Środowiska – Kontynuacje – Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne" 2009–2010, z. 4, s. 81–100.

[10] M. Czapska-Michalik, *Kapiści*, Warszawa 2007.

[11] *Danuta Makowska – Miejsca Pamięci*, https://odeszli.pl/miejsca-pamieci/627b8bbcf8dd01511bfa39aa,danuta-makowska (dostęp: 8.11.2023).

to jej światem, dydaktyczną pasją i życiowym powołaniem okazało się malarstwo. Studiowała je między innymi w pracowni Juliusza Studnickiego[12] – ucznia twórcy Komitetu Paryskiego, Józefa Pankiewicza[13] oraz Tadeusza Dominika[14] – ucznia kapisty Jana Cybisa[15], profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ci wybitni artyści odcisnęli niezatarte piętno na całej twórczości malarskiej Danuty Makowskiej, która nasycona kapistowską tradycją przekazaną jej przez warszawskich profesorów, „niepowtarzalną atmosferę swoich obrazów budowała poprzez zderzenia i zagęszczenia plam barwnych; tonacje kolorystyczne jej kompozycji były zawsze określone tematem – a wiodącym był zawsze pejzaż"[16].

Naukowa analiza dorobku malarskiego Agnieszki Żmudy jest jeszcze przed nami, chociaż jak się wydaje, można bez ryzyka stwierdzić, że białostocka prezentacja prac upoważnia nas z całą pewnością do próby wskazania na wspomniane już wektory artystycznych ukierunkowań i akademickich doświadczeń artystki osiadłej przed dwiema dekadami w stolicy Podlasia. Doświadczenia warsztatowe z okresu studiów, zdobyte pod okiem Danuty Makowskiej (uczennicy kapistowskich mistrzów), nie pozostały bez znaczenia w poszukiwaniach własnej drogi artystycznej Agnieszki Żmudy. W jej twórczości, podobnie jak u Makowskiej, tematyka „buduje" nastrój wielu przedstawień. Ale to kolor i kompozycja stają się głównymi celami w procesie poszukiwania własnych, niepowtarzalnych rozwiązań malarskich. Jak stwierdza Krystian Guzewicz:

[12] O artyście: *Juliusz Studnicki*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Juliusz_Studnicki (dostęp: 9.11.2023).

[13] I. Kossowska, *Józef Pankiewicz*, https://culture.pl/pl/tworca/jozef-pankiewicz (dostęp: 8.11.2023).

[14] „Pejzaż jest głównym motywem charakteryzującym twórczość Tadeusza Dominika, łączącego kolorystyczne tradycje, zaczerpnięte wprost z nauk swojego mistrza, Jana Cybisa, z abstrakcyjną liryką. Jego prace stanowią zmysłową afirmację świata przyrody, ujętą w wyraziste, urozmaicone barwy oraz uproszczone do zgeometryzowanych form elementy przedstawienia. Twórca przyjął zasadę swojego nauczyciela, mówiącą o tym, iż malarstwo nie służy do kopiowania przyrody jak fotografia", A. Meryńska, *Znaleźć własny sposób patrzenia na naturę*, „artPapier" 2017, nr 8, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=323&artykul=6067 (dostęp: 8.11.2023).

[15] I. Kossowska, *Jan Cybis*, https://culture.pl/pl/tworca/jan-cybis (dostęp: 9.11.2023).

[16] *Danuta Makowska – Miejsca Pamięci*..., (dostęp: 8.11.2023).

malarstwo Agnieszki Żmudy-Jackowskiej to świat zawieszony pomiędzy ekspresyjną martwą naturą a powidokami pejzaży. Dynamikę i witalność kładzionego koloru, który wibruje wielowarstwowością, artystka uspokaja zrównoważonymi kompozycjami, co sprawia, że jej prace stają się odpoczynkiem i źródłem energii dla oka i duszy[17].

W tych poszukiwaniach, poza akademicką edukacją, w malarstwie Żmudy ujawniają się także (w niektórych kompozycjach bardzo obecne, m.in. w takich płótnach jak: *Bażanty i speedball*, *Zatoka Wigry woda* czy *Dla Michała*) fascynacje malarstwem innego przedwojennego ucznia Józefa Pankiewicza i członka Komitetu Paryskiego – Tadeusza Piotra Potworowskiego. Artysta ten po drugiej wojnie światowej pozostał w Wielkiej Brytanii, ale pod koniec życia powrócił do Polski, tworząc przede wszystkim szereg kompozycji pejzażowych, „w których łącząc zamiłowania kolorystyczne z analitycznym stosunkiem do natury – akcentując wartości czysto malarskie, doszedł do malarstwa abstrakcyjnego”[18].

Po przejściu poprzez solidną akademicką edukację, której odbiciem są zarówno wczesne, realistyczne studia i kompozycje, jak też płótna nasycone kolorystycznym doświadczeniem (obecnym w takich kompozycjach jak: *Drogie papryki* czy *Zakupy*), Agnieszka Żmuda nieprzerwanie eksperymentuje i rozwija swój artystyczny warsztat. Efektem tych poszukiwań, są pełne siły wyrazu, malowane z ekspresjonistycznym zacięciem, nasycone ładunkiem indywidualnych przeżyć artystki, pojawiające się coraz częściej od drugiej dekady XXI wieku, kompozycje abstrakcyjne, do których należą pokazane na wystawie *Wczesna wiosna* czy *Odwilż w Supraślu*. Ale – za

[17] K. Guzewicz, *Tantum Quantum. Agnieszka Żmuda 11 listopada 2023. Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego*, TANTUM QUANTUM – wernisaż wystawy twórczości Agnieszki Żmudy, Portal informacyjny województwa podlaskiego, https://podlaskie.eu (dostęp: 6.01.2024).

[18] „Stopniowo, ale konsekwentnie Potworowski odchodził od tematyczności, która charakteryzowała sztukę wielu jego kolegów z Komitetu Paryskiego. Główny obszar jego zainteresowań – pejzaż – z czasem coraz bardziej pozostawał wyłącznie punktem wyjścia dla kompozycji, jej początkiem, źródłem, a nie motywem. Malarz starał się bowiem koncentrować na tym, co sprawia, że kawałek płótna staje się obrazem – na wzajemnych układach plam barwnych. Ewolucja ta wydaje się tym bardziej wytłumaczalna, że elementarnym żywiołem i materią sztuki Potworowskiego mniej była otaczająca rzeczywistość, a znacznie bardziej kolor”, M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Piotr Potworowski*, https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-piotr-potworowski (dostęp: 8.11.2023).

ignacjańską zasadą „tyle o ile" – Agnieszka Żmuda pozostawia odbiorcę w postawie zaciekawienia na spotkanie z tymi płótnami, które – z zachowywaniem *umiaru* w odniesieniu do wyboru dzieł pokazanych na pierwszej indywidualnej wystawie w Muzeum Alfonsa Karnego w Białymstoku – pozostały w pracowni artystki[19].

BIBLIOGRAFIA

Czapska-Michalik Magdalena, *Kapiści*, Warszawa 2007.

Danuta Makowska – Miejsca Pamięci, https://odeszli.pl/miejsca-pamieci/627b8bbcf8dd01511bfa39aa,danuta-makowska (dostęp: 8.11.2023).

Guzewicz Krystian, *Tantum Quantum. Agnieszka Żmuda 11 listopada 2023. Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego*, TANTUM QUANTUM – wernisaż wystawy twórczości Agnieszki Żmudy, Portal informacyjny województwa podlaskiego, https://podlaskie.eu (dostęp: 6.01.2024).

Juliusz Studnicki, https://pl.wikipedia.org/wiki/Juliusz_Studnicki (dostęp: 9.11.2023).

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Tadeusz Piotr Potworowski – Życie i twórczość*, https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-piotr-potworowski (dostęp: 8.11.2023).

Kossowska Irena, *Jan Cybis – Życie i twórczość*, https://culture.pl (dostęp: 9.11.2023).

Kossowska Irena, *Józef Pankiewicz – Życie i twórczość*, https://culture.pl/pl/tworca/jozef-pankiewicz (dostęp: 8.11.2023).

[19] Wystawa prac malarskich A. Żmudy w Muzeum Alfonsa Karnego w Białymstoku stała się pretekstem do ciekawych lekcji dydaktycznych, z których skorzystały m.in. rodziny z dziećmi. W zakładce „rodzinny weekend", na portalu *muzeum.bialystok.pl* czytamy: „Zapraszamy na spotkanie wokół wystawy czasowej pod tajemniczo brzmiącym tytułem *Tantum Quantum*, prezentującej malarstwo Agnieszki Żmudy. *Tantum quantum* brzmi trochę jak magiczne zaklęcie, ale nic bardziej mylnego! To dobra rada od świętego Ignacego Loyoli, którą w swoim życiu i twórczości wykorzystuje malarka Agnieszka Żmuda. Święty radzi nam, żeby nie pragnąć, ale i nie odrzucać czegokolwiek zbyt szybko, tylko rozeznać się na ile coś służy nam w osiągnięciu celu, a na ile przeszkadza. Najlepiej we wszystkim zachować umiar. Proste... ale czy na pewno? Czy ta zasada w sztuce pomaga, czy szkodzi? Czy mniej zawsze znaczy więcej? Przyglądając się pracom Artystki będzie o czym rozmyślać, a wszystkie przemyślenia posłużą nam do namalowania obrazu w mocnych, nasyconych kolorach, ale uwaga – z umiarem! Prowadzenie: Anna Malesińska", za: *Rodzinny Weekend – Tyle o ile*, https://muzeumpodlaskie.pl (dostęp: 6.01.2024).

Meryńska Alicja, *Znaleźć własny sposób patrzenia na naturę*, „artPapier" 2017, nr 8, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=323&artykul=6067 (dostęp: 8.11.2023).

Puczyłowski Wacław, *Koloryzm w malarstwie polskim drugiej połowy XX wieku. Źródła – Generacje – Środowiska – Kontynuacje – Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne" 2009–2010, z. 4, s. 81–100.

Sermak Jerzy, *Tantum quantum*, „Wiara i Życie", https://deon24.com/2014/09/27/tantum-quantu (dostęp: 8.11.2023).

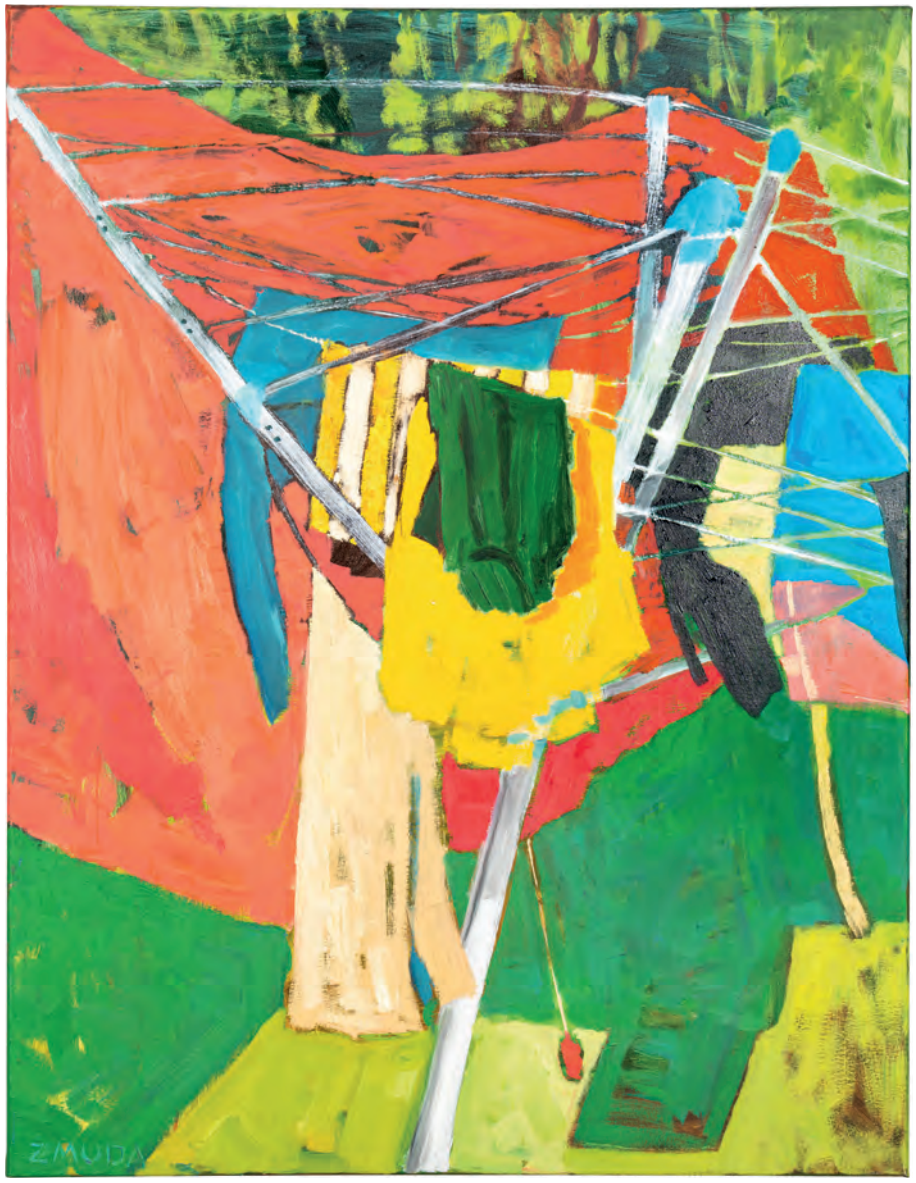
Św. Ignacy Loyola SJ, https://jezuici.pl/zalozyciel (dostęp: 8.11.2023).

Włodarczyk Władysław, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, Warszawa 2004.

Wystawy czasowe, https://muzeumpodlaskie.pl (dostęp: 5.01.2024); także: *TANTUM QUANTUM*, *Agnieszka Żmuda – wernisaż wystawy*, Twoja Telewizja Regionalna, https://ttregionalna.pl (dostęp: 6.01.2024).

Żardecka Magdalena, *Znaczenie rozsądku i umiaru w życiu jednostki i społeczeństwa*, „Logos i Ethos" 2017, nr 45, s. 7–28, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_15633_lie_2335/c/2335-2238.pdf (dostęp: 9.11.2023).

ILUSTRACJE



1. *Po wakacjach*, olej, płótno, 100 x 130 cm, 2021

2. *Mój ogród*, olej, płótno, 100 x 140 cm, 2019

3. *Zima*, olej, płótno, 120 x 120 cm, 2017

4. *Bażanty i speedball*, olej, płótno, 100 x 100 cm, 2020

5. *Zatoka Wigry woda*, *las*, olej, płótno, 50 x 60 cm, 2022

6. *Dla Michała*, olej, płótno, 50 x 61 cm, 1998

7. *Martwa natura z zielonym krzesełkiem*, olej, płótno, 120 x 120 cm, 2021

8. *Zakupy*, olej, płótno, 100 x 100 cm, 2021

9. *Odwilż w Supraślu I*, olej, płótno, 100 x 100 cm, 2019

ZOFIA LIPECKA

Malarka, autorka instalacji
artystycznych i videoartu

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.21

SYMBOL

STRESZCZENIE

Zofia Lipecka posługuje się w swoich pracach artystycznych symbolami, traktując je jako podstawę ikonograficzną narracji dzieł. Niniejszy tekst jest odautorskim komentarzem. Pojawiają się w nim istotne odwołania do teorii filozoficznych i antropologicznych, w powiązaniu z głęboką analizą znaczeń ikonicznych elementów. Wypowiedź artystki jest intelektualnym przewodnikiem po labiryntach jej twórczości.

SŁOWA KLUCZOWE: Zofia Lipecka, sztuka XX i XXI wieku, symbol

SYMBOL

Zofia Lipecka uses symbols in her artworks, treating them as the iconographic basis for the narration of the works. The following text is an author's commentary. It contains significant references to philosophical and anthropological theories based on a deep analysis of the meanings of iconic elements. The artist's statement is an intellectual guide through the labyrinths of her work.

KEYWORDS: Zofia Lipecka, 20th and 21st century art, symbol

Chociaż moja twórczość jest eklektyczna, multimedialna i labiryntowa w swojej ewolucji, to kwestia symbolu jest jej stałym elementem. Jest on zawsze obecny w mojej pracy jako źródło inspiracji, obiekt krytyki lub środek komunikacji. Dlaczego symbol nabrał takiego znaczenia? Jaka jest jego siła przyciągania? Jakie niebezpieczeństwo zawiera? Jaki sens ma dzisiaj, w zsekularyzowanym, zracjonalizowanym, rozczarowanym świecie?

Pojęcie symbolu jest rozległe. „Nie wystarczy powiedzieć, *że żyjemy* w *świecie* symboli; świat symboli żyje w nas. Od psychoanalizy po antropologię, od krytyki sztuki po reklamę i propagandę ideologiczną lub polityczną, nauka, sztuka i technika coraz częściej próbują rozszyfrować język symboli [...]”[1]. Obecny we wszystkich dziedzinach życia, symbol jest dla mnie istotą sztuki. Sztuka jest symboliczna w tym sensie, że oznacza aktywność umysłu, a nie obiektywną domenę. Sztuka nie jest rzeczywistością, ale wyrażaniem rzeczywistości poprzez symbole.

Kiedy uświadomiłam sobie, że funkcja symboliczna leży u podstaw sztuki, zdeterminowało to moje podejście artystyczne. Lektura Mircea Eliadego *Traktatu o historii religii*[2], opowieści o szamanizmie i Aztekach, fascynacja kulturami człowieka prehistorycznego, Indian północnoamerykańskich, cywilizacją egipską i grecko-rzymską itd., ukierunkowały moje malarstwo na symbolikę inspirowaną pierwotnymi i starożytnymi formami sztuki. Interpretując dawne symbole, tworzyłam własny język. W prehistorycznych malowidłach, w petroglifach i hieroglifach widziałam reprezentacje świata. Odkrywałam podobieństwa między tymi ludzkimi kreacjami a formami naturalnymi, roślinnymi, krystalicznymi i kosmicznymi. Zastanawiała mnie wszechobecność symetrii. To podobieństwo między formami naturalnymi i kulturowymi wydawało mi się być wyrazem uniwersalnej harmonii. Symbol był dla mnie elementem świetlistym, jednoczącym i tworzącym sens.

Atrakcyjność symboli wynika z ich niesamowitego bogactwa. Mają one głęboki wpływ na naszą psychikę na poziomie nieświadomości, świadomości i superego. Wpływają na człowieka jako jednostkę, na jego wrażliwość, umysł; zwracają się do niego jako członka grupy: społeczeństwa, kultury, ludzkości, i także innych żywych istot; sytuują człowieka jako część kosmosu. Są siłą jednoczącą. Źródłem symbolu jest przedmiot podzielony na dwie części, reprezentujący pakt, umowę między dwoma stronami. Składając dwie części z powrotem, ich posiadacze mogą się wzajemnie rozpoznać.

---

[1] G. Schöller, tekst na ostatniej okładce, [w:] *Dictionnaire des symbols*, J. Chevalier, A. Gheebrant, Paryż 1982.

[2] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J.W. Kowalski, Warszawa 1966.

> Podstawowe symbole kondensują całkowite doświadczenie człowieka: religijne, kosmiczne, społeczne, psychiczne [...]: tworzą również syntezę świata [...]; wreszcie łączą człowieka ze światem [...]. Dzięki symbolowi, który sytuuje człowieka w ogromnej sieci relacji, nie czuje się on obcy we wszechświecie[3].

To bogactwo symbolu, wielość znaczeń i relacji, jakie tworzy, znika, gdy próbujemy go uchwycić racjonalnie. Prowadzi to do zamrożenia symbolu, zredukowania go do prostego znaku. Ponieważ, w przeciwieństwie do symbolu, którego znaczenie jest względne, zmienne i otwarte, znak jest precyzyjny, stały i ograniczony. „W pełnej świadomości [symbol] ryzykuje, że stanie się zwykłą alegorią, która nigdy nie wykracza poza ramy świadomej koncepcji; i tam też będzie narażony na wszelkiego rodzaju racjonalistyczne wyjaśnienia"[4]. Od czasów nowożytnych, wraz z postępem nauki, z oświeceniem i rozwojem przemysłu, myśl symboliczna jest nieustannie podważana przez myśl racjonalną.

> Wyjaśnijmy [...], co ta racjonalizacja faktycznie oznacza w praktyce [...]. Rozwój intelektualizacji i racjonalizacji nie oznacza, że wszyscy lepiej rozumieją warunki życia, którym podlegają. Nie, oznacza coś innego: pewność lub przekonanie, że wystarczy chcieć zdobyć tę wiedzę, aby móc to zrobić w dowolnym momencie, że w związku z tym zasadniczo nie ma tajemniczych i nieprzewidywalnych mocy interweniujących w tym obszarze i że jest całkiem możliwe – w zasadzie – kontrolowanie wszystkiego za pomocą obliczeń. Ale to oznacza: odczarowanie świata[5].

Oba rodzaje myślenia, symboliczne i racjonalne, zderzyły się w mojej sztuce. Najpierw nadszedł okres mroczny: wyidealizowana wizja kosmicznej harmonii stopniowo zblakła w obliczu realiów świata. Skupiłam się na problemie środowiska. W *Czarnych Skrzynkach* – instalacjach opartych na konstrukcjach z luster – kalejdoskopowe piękno, które w moich wcześniejszych pracach odnosiło się do natury, przekształciło się w niepokojące labirynty, symbole katastrofy. W innej serii instalacji, *Microespaces*, symetryczne odbicia w lustrach przywoływały umartwiający porządek społeczeństw totalitarnych.

---

[3] J. Chevalier, wstęp do *Dictionnaire*..., s. XX.

[4] C.G. Jung, cyt. za *Dictionnaire*..., s. XXIX.

[5] M. Weber, *La Science, profession et vocation*, Marseille 2005. s. 28–29.

Potem zajęłam się historią Zagłady i poruszyłam w moich pracach zagadnienie pamięci. Zadałam sobie pytanie, jak pogodzić symbolikę z etyką. Relacja między sztuką a etyką to delikatny temat. Sztuka jest przede wszystkim sferą wolności, ale jednocześnie jako dzieło ludzkie, jest ograniczona odpowiedzialnością twórcy. Myślałam, że mogę uniknąć tej aporii, wyrzekając się symboli. Uznałam, że nie mogę ich używać ze względu na ich nieuchwytny, nieprecyzyjny i niejednoznaczny charakter. Weźmy na przykład swastykę – jeden z najstarszych symboli ludzkości (pierwsze znane swastyki znaleziono w Ukrainie około 10 000 lat p.n.e.), który można znaleźć w kilku formach w większości cywilizacji świata. Ta święta archaiczna forma stała się symbolem nazistowskim w XX wieku. Innym przykładem jest żonkil – od kilku lat symbol pamięci o Żydach z warszawskiego getta. Jest on uderzająco podobny do żółtej gwiazdy Dawida. Noszenie tych kwiatów jest powtórzeniem stygmatyzacji Żydów podczas wojny. Kiedy dowiedziałam się, że Mircea Eliade był skrajnym prawicowcem, sympatykiem Franco i Salazara, a w latach czterdziestych dyplomatą reprezentującym dyktatorski, kolaboracyjny reżim Rumunii w Portugalii – zrezygnowałam z lektury jego dzieł i wyrzuciłam wszystkie jego książki.

Czułam, że symbol jest niejasny, dwuznaczny i nieodpowiedni, jeśli chodzi o przedstawianie ludobójstwa, które wymaga precyzji i ostrości. Zdecydowałam się na pracę „konceptualną": *Projekt Treblinka*. Polegał on na foto-realistycznym przedstawianiu za pomocą malarstwa miejsca Zagłady Żydów, które fotografowałam raz do roku. Wierne odtwarzanie krajobrazu, neutralne, niemal bezosobowe, wydawało mi się najlepszą formą zachowującą szacunek dla tematu. W pracy tej, symbol został zastąpiony znakiem: nazwą TREBLINKA, wypisaną na tablicy stojącej przy wjeździe do wioski, tym samym pozbawiając krajobraz sublimacji, redukując go do statusu świadka ludobójstwa. Te obrazy były dla mnie podważeniem pejzażu romantycznego, a tym samym podważeniem symbolizmu.

Dziś przyznaję, że próba rezygnacji z symboli jest złudzeniem. Banalny, bezosobowo namalowany pejzaż, gdy napisze się na nim nazwę miejsca, nabiera wielkiej symbolicznej głębi. Znak drogowy i sam krajobraz stają się symbolami. Ich treść jest nieskończona. Przytłaczają nas lawiną informacji, emocji, wrażeń, pamięci czy też osobistych wspomnień związanych z tym, co się wydarzyło w tym miejscu, a nawet w innych miejscach lub w innym

czasie. „Symbol jest zatem czymś więcej niż zwykłym znakiem: wykracza poza znaczenie, jest kwestią interpretacji [...]”[6]. Znak, który staje się symbolem, zyskuje na znaczeniu; symbol, który staje się znakiem, traci na znaczeniu. To nie zmienność i mnogość znaczeń sprawiają, że symbol staje się amoralny lub nieetyczny. Wręcz przeciwnie, to redukcja do znaku, która zamraża i ogranicza znaczenie symbolu, sprawia, że łatwiej może on stać się narzędziem nieetycznej propagandy. Świadomość historyczna, polityczna i etyczna nie jest sprzeczna z myśleniem symbolicznym. A nawet, być może, myślenie symboliczne chroni myślenie racjonalne przed ideologicznym i religijnym dogmatyzmem.

Zanim to zrozumiałam, ponownie nawiązałam do symbolu i wyobraźni. W pejzażach *Projektu Treblinka*, przez długi czas rygorystycznie realistycznych, zaczęła zapadać się ziemia, z nieba spadały kamienie i ogniste kule, z lasu wychodziły wilki...

Później w innych moich pracach pojawiły się starożytne symbole, ideogramy, słowa, liczby, grafiki i rebusy. Symbole i znaki wymieszały się, by stać się nowym narzędziem komunikacji – moim językiem. Jest to język, który rezonuje z odbiorcą, wymaga jego udziału, aby być odczytany. „Tylko żywy symbol jest dla widza najwyższym wyrazem tego, co jest wyczuwalne, ale jeszcze nierozpoznane. Wówczas zachęca nieświadomość do uczestnictwa: generuje życie i stymuluje jego rozwój”[7].

We wszystkich formach artystycznych symbol przepełniony jest znaczeniem, jeśli tylko ktoś chce patrzeć, czytać, czuć i słuchać. Przemawia przede wszystkim do jednostki. W dzisiejszym świecie ma to kluczowe znaczenie. Nie narzuca pewników, ideologii ani wiary. Zachęca do refleksji, pobudza wyobraźnię i zmysły. Porusza intelekt i serce. „*Świat* bez symboli uniemożliwiłby oddychanie: natychmiast spowodowałby duchową śmierć człowieka”[8].

---

[6] J. Chevalier, *Dictionnaire*..., s. X.

[7] C.G. Jung, *Dictionnaire*..., s. XV.

[8] J. Chevalier, *Dictionnaire*..., s. XX.

BIBLIOGRAFIA

Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982.

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski, Warszawa 1966.

Weber Max, *La Science*, *profession et vocation*, Marseille 2005.

ILUSTRACJE

1. Sheep trail, 1988

2. Dar, 1989

3. Opowieść 26, skrawki, 2023

4. Cień zwątpienia, 1985

5. Czarne Skrzynki, 1993

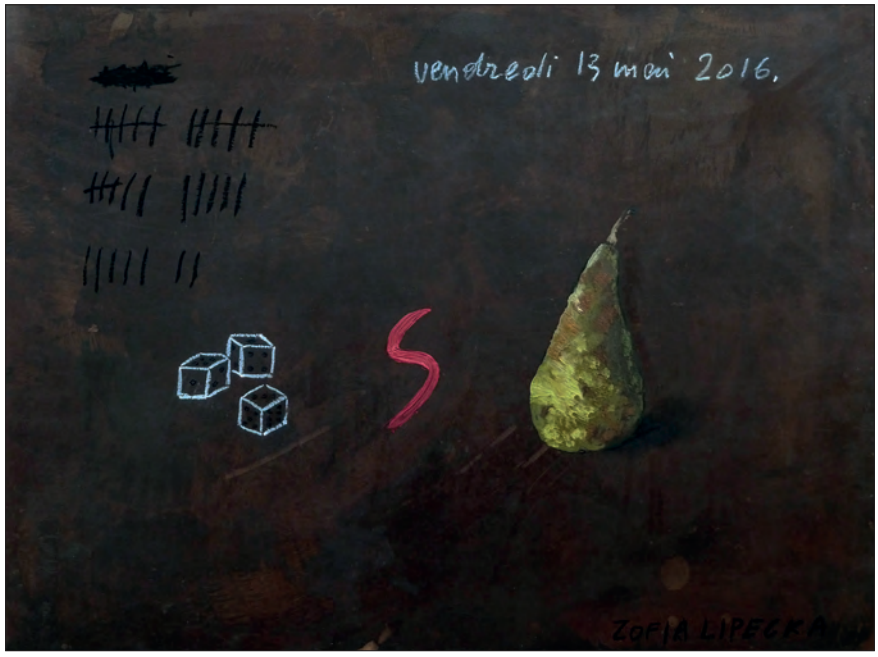
6. Microespaces, 2000

7. Projekt Treblinka, 2011

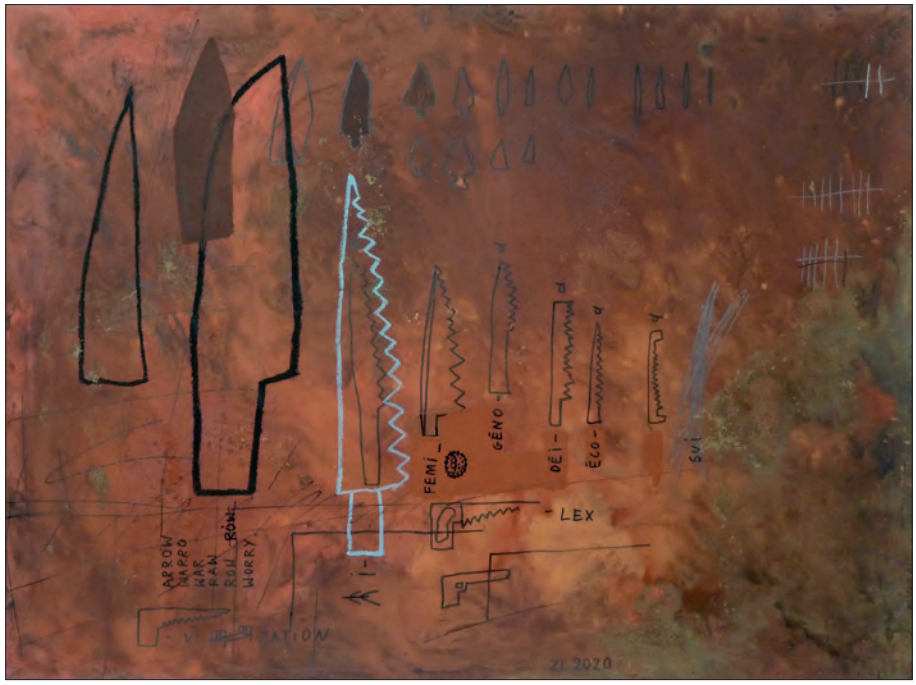
8. Okolice Treblinki, 2008

9. Projet Treblinka, 2014

10. Okolice Treblinki 1, 2014



11. Rebus 1, 2016.



12. Cywilizacja, 2020

DOMINIKA ŁARIONOW
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-6920-6360

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI:10.18778/8331-666-6.22

SCENOGRAFIA, CZYLI SZTUKA XXI WIEKU

STRESZCZENIE

W ciągu stu lat dokonała się migracja pojęcia dekoracji z teatru, w którym stanowiła tło przedstawień, do galerii sztuki współczesnej, w których kształtuje kompozycję przestrzeni ekspozycyjnych. Ten proces stał się ważny dla Autorki, która zadaje kilka pytań, m.in. o miejsce dorobku artystów na co dzień uprawiających zawód scenografa teatralnego, w zakresie zainteresowania badawczego takich dziedzin jak chociażby historia sztuki. W artykule znajdziemy też rozważania dotyczące historii scenografii, a także omówienie teorii awangardowych poświęconych tej dziedzinie. Na tym tle ciekawie się przedstawia nauczanie scenografii w obrębie polskich Akademii Sztuk Pięknych, które od końca XX wieku rozwijają coraz bardziej ten przedmiot w ramach zajęć prowadzonych w różnych Katedrach. Obecnie scenografia przestała być dekoracją, a stała się w XXI wieku sztuką autonomiczną, która jest agresywnie obecna w coraz szerszych kontekstach.

SŁOWA KLUCZOWE: scenografia, sztuka XXI wieku, Marian Wimmer, sztuka XX wieku

SET DESIGN AS 21ST CENTURY ART

Over the past hundred years, there has been a migration of the concept of decoration from the theater, where it formed the background of performances, to contemporary art galleries, where it shapes the composition of exhibition spaces. This process has become important for the Author of this article, asking, among other things, about the place of the achievements of artists who daily practice the profession of theater set design in the research interests of such fields as art history, among others.

The article also includes a consideration of the history of stage design, as well as a discussion of avant-garde theories devoted to the field. Nowadays, stage design has ceased to be just a servant decoration, in the 21st century it has become an autonomous art, which is aggressively present in ever wider contexts

KEYWORDS: scenography set design, 21st century art, Marian Wimmer, 20th century art

Maria Anna Potocka, prowadząca Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, w katalogu do wystawy-instalacji powstałej na bazie scenografii ze spektaklu *Factory 2*, wystawionego przez Krystiana Lupę (Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 16 lutego 2008), napisała, że „[t]eatr może być dziełem sztuki"[1]. Umieszczenie boksu reprezentującego dekorację przestrzenną do przedstawienia teatralnego jako samodzielnego obiektu stało się odważnym czynem, który nie miał precedensu w historii muzealnictwa polskiego. Dotyczy to szczególnie tych kolekcji, które swój zasób określają jako zbiór sztuki współczesnej. Podstawą działania kuratorskiego było spektakl, będący autorską wizją Lupy słynnej Fabryki Andy'ego Warhola, która działała jako studio w Nowym Jorku w latach 70. XX wieku. Reżyser, będący także autorem oprawy plastycznej, starał się odtworzyć realistycznie przestrzeń wykreowaną przez amerykańskiego artystę. Snuta przez kilka godzin, teatralna opowieść skupiła się na Warholu i ludziach mniej lub bardziej uwikłanych w sztukę lub w relacje osobiste z głównym pomysłodawcą całego projektu awangardowego.

Przekształcenie scenografii funkcjonującej w dość dużej przestrzeni Sceny Kameralnej Starego Teatru w Krakowie w instalację wymagało kilku pozornie drobnych, ale ważnych zmian. Całość została dostosowana do rozmiarów miejsca, jakie przeznaczono pod obiekt w sali MOCAK-u. Dlatego powstał boks, który faktycznie był mniejszy niż scena. Przeniesienie teatru do muzeum zmieniło doświadczenie odbiorcy, który teraz nie tylko podglądał Fabrykę Warhola, tak jak było to w trakcie trwania przedstawienia, ale mógł do niej swobodnie wejść, by zwiedzić każdy zakamarek. Dodatkową atrakcją wprowadzoną do galerii stały się ekrany, na których można obejrzeć

[1] M.A. Potocka, *Patrzeć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, kat.wyst., Kraków 2017, s. 38.

spektakl bądź jego fragmenty. W jednym z kątów instalacji został posadzony manekin reprezentujący Andy'ego Warhola. Ta lalka odwzorowywała Piotra Skibę, aktora, który w widowisku wcielił się w głównego bohatera. Zadziwiającym pozostaje fakt, że przy całym niezwykłym walorze ekspozycyjnym, nie pozbawiono scenografii jej spontanicznego i performatywnego charakteru. Powstała przestrzeń *stricte* teatralna i zarazem otwierająca się na widza swobodnie po niej wędrującego od łazienki do kanapy czy stołu inspicjenta, czyli głównych elementów wykreowanego świata.

Przeszkodą w zrealizowaniu zamysłu Potockiej wyeksponowania dzieła Lupy był stan techniczny zachowanych części krakowskiej scenografii. Większość oryginalnej dekoracji po przywiezieniu do MOCAK-u należało oczyścić z kurzu i brudu nagromadzonego na przedmiotach długo leżących w magazynie teatralnym bez stosownych zabezpieczeń. Następnie uzupełniono ubytki „w taki sposób, by zatrzeć granice pomiędzy efektem upływu czasu a intencją artysty"[2].

Migracja dekoracji z teatru do galerii sztuki współczesnej może stać się podstawą do zadania kilku pytań o miejsce dorobku artystów na co dzień uprawiających zawód scenografa teatralnego w zakresie zainteresowania badawczego takich dziedzin jak chociażby historia sztuki. Współcześnie, scenografia dawno już przekroczyła progi budynku teatralnego, stając się obecną powszechnie i autonomiczną nową, choć starą dziedziną sztuki.

W końcu 2019 roku odbyła się w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta" w Warszawie wystawa *Zmiana ustawienia*. *Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Była to pierwsza od wielu lat ekspozycja prezentująca dorobek artystów: tworzących dekoracje, konstruujących architekturę teatru, budujących wizualny aspekt świata scenicznego. Konsekwencją wydarzenia była opasła, trzytomowa publikacja wydana przez Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie[3]. Praca nad wystawą i książką udowodniła autorom kilka ważnych faktów. Po pierwsze: nie ma współcześnie jednolitej definicji scenografii, bo każdy z jedenastu badaczy inaczej rozumiał pojęcie. Po drugie: aby opowiedzieć historię scenografii polskiej XX wieku nie można myśleć schematycznie, bo nie da się opisać zjawisk właściwych dla

[2] Z. Kerneder-Giemborek, *O tym, jak rekwizyt teatralny staje się eksponatem muzealnym*, [w:] *ibidem*, s. 45.

[3] *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t. 1–3, Warszawa 2020.

przeobrażeń przestrzeni scenicznej przy pomocy narzędzi metodologicznych dostępnych dziedzinom jak chociażby historia sztuki czy literaturoznawstwo. Scenografia wciąż się wymyka, można nawet uznać, że to dziedzina niesforna, a czasem wręcz frywolna. Teoretycy, jak na przykład Arnold Aronson[4], Scott Palmer, Joslin McKiney[5], Romain Fohr[6] szukają już od lat dla niej osobnego języka, by ujarzmić sztukę, która w ciągu stu lat uzyskała status autonomiczny.

Agresywność scenografii i jej metodyczną wręcz ekspansję doskonale widać – szczególnie, gdy poddamy analizie historię szkolnictwa artystycznego w Polsce[7]. Zachwyca w nim modulacja możliwości programów edukacyjnych wprowadzonych przez uczelnie, począwszy od Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (będącej kolebką ukształtowaną jeszcze przez Stanisława Wyspiańskiego i Karola Frycza, z niej wywodził się Tadeusz Kantor), przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie potraktowaną historycznie, z metodami wprowadzonymi przez Wincentego Drabika, Władysława Daszewskiego i Józefa Szajnę; po szkoły początkowo nie związane stricte z nauczaniem wiedzy o kształtowaniu przestrzeni scenicznej. Myślę tu zarówno o Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, założonej i ukształtowanej przez silną osobowość Władysława Strzemińskiego – awangardzisty (funkcjonującej obecnie pod nazwą Akademii pod jego patronatem, z niej wyszedł m.in. Jerzy Grzegorzewski), jak i o Katedrze Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych im Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, która w jakimś stopniu może czuć się spadkobierczynią postępowych idei Oskara Schlemmera. Scenografia przyciągała przez wiele lat także artystów, którzy nie kończyli wydziałów czy katedr specjalizujących się w tej dziedzinie jak chociażby architekci: Jerzy Gurawski czy Jerzy Juk-Kowarski. W tej grupie też jest Krystian Lupa, który

[4] Por. A. Aronson, *Looking into the abyss. Essays on scenography*, Ann Arbor 2005. Por. *idem*, *The history and theory of environmental scenography*, Bloomsbury 2018; *idem*, *Fifty Key Theater Designers*, New York 2024.

[5] Por. *Scenography expanded. An introduction to contemporary performance design*, ed. J. McKinney, S. Palmer, Bloomsbury 2017.

[6] Por. R. Fohr, *Du décor à la scénographie. Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Paris 2014.

[7] Szerzej pisałam na ten temat w artykule: *Stage Designer: A polyphony of Education / Scěnograf – Polyfonie vzdělávání*, [w:] *Young Polishscenography / Mladá polska scenografie*, kat. wyst. towarzyszącej polskiej ekspozycji w ramach Praskiego Quadriennale Scenografii w czerwcu 2019 r. (PQ 2019), Warszawa 2019, s. 35–40.

ukończył wydział grafiki ASP w Krakowie i otarł się o PWSFTviT w Łodzi oraz fizykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, zanim znalazł swoje miejsce w teatrze.

W XXI wieku scenografia stała się pełnoprawną dziedziną sztuki wymagającą katedr i wydziałów, ale też szukającą badaczy przekraczających granice tradycyjnego warsztatu nauk humanistycznych. Nauczanie dyscypliny o kompetencjach zarówno malarskich, jak i graficznych, ale także architektonicznych – o znajomości mediów elektronicznych nie wspominając, wydaje się wyjątkowo trudne. Student musi uzyskać szeroką wiedzę artystyczną, a przy tym doskonale powinien znać historie sztuki i teatru, bo scenografia wytwarza dzieła, które bazują na różnych kontekstach, w szczególności społeczno-kulturowych. Teresa Roszkowska definiowała swój zawód krótko: „Scenograf nie może być tylko natchnionym geniuszem, *pracuje w kulturze*, obowiązuje go dokładna znajomość historii”[8].

Można zadać w tym miejscu pytanie, czy sztuka, w której proces kreatywny jest skomplikowany i tworzony nie tylko przez jednego artystę, a współzależny od innych pracowników technicznych, może być uznany za w pełni autonomiczny? Małgorzata Szcześniak uważała, że:

> scenograf to człowiek, który ma zorganizować przestrzeń dramaturgiczną w sposób wizualny. [...] To czy on używa designu, wideo czy jakichkolwiek innych mediów, nie ma znaczenia, może używać wszystkiego, tylko musi to być spójna, zaprojektowana konsekwentnie przestrzeń. Musi mieć swój [...] rdzeń kompozycyjny. Scenograf musi wymyślić udział wszystkich mediów zastosowanych do całości wizji, może zaproponować, aby ktoś mu zrobił wideo czy opracował coś w wersji graficznej, ale musi mieć całą tę strukturę uporządkowaną w głowie, aby później razem z reżyserem, aktorami, reżyserem światła, muzykiem, akustykiem etc nad tą przestrzenią pracować i w pełni ją opanować, a także dostosować do całości dramaturgii[9].

[8] E. Baniewicz, *Inscenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską*, „Teatr” 1984, nr 6, s. XX, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8583/inscenizacja-i-scenografia (dostęp: 20.01.2023).

[9] *Scenografia: pragmatyka i niematerialność. Rozmowa z Małgorzatą Szcześniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 235.

Szcześniak sytuuje swoją pracę jedynie w kontekście teatru, dystansuje się od filmu jako sztuki, bo „już nie jest takim terenem [...] rządzi tym inna mechanika, ponieważ obok uzyskania przestrzeni konkretnej, bierze się pod uwagę możliwość montażu, a zatem powstaje zupełnie inna strategia myślenia”[10]. Allan Starski byłby dla artystki doskonałym przeciwnikiem, ponieważ dla niego scenograf „to człowiek, który realizuje sny i marzenia reżysera”[11], w tym wypadku filmowego. Realistyczne prace scenograficzne Starskiego, cechujące się wrażliwością na detal, konstruują przestrzenie dawnych miast i wnętrz, z zachowaniem precyzyjnego myślenia o kamerze i jej zapisie danej dekoracji. Bez względu na wszelkie wewnątrz-artystyczne spory, zarówno na planie zdjęciowym wielkiej amerykańskiej produkcji, jak i na deskach Opery Garnier w Paryżu, i tak praca scenografa pozostanie mozołem nie tylko na poziomie koncepcji, ale także w kwestii współpracy z innymi. Fakt ten niegdyś komentowała Justyna Łagowska, mówiąc, że studiowała na Wydziale Rzeźby, ale „na scenografię zdecydowałam się dlatego, że w teatrze są ludzie, tu się pracuje z ludźmi, tworzy się zespół – a to jest siła”[12]. Efektem końcowym szeroko zakrojonej współpracy ma być kreacja, w przestrzeni okna scenicznego lub kadru filmowego, osobnych światów, czyli iluzji dzieła teatralnego lub kinowego, która opowiada jakąś historię lub prezentuje problem za pomocą rzeczy, świateł, muzyki, mających bądź referencje do realności widzów, bądź pokazujących fantazmaty przestrzeni wyobrażonych.

Czym zatem jest autonomia scenografii? Arystoteles pisał, że „w widowisku scenicznym większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety”[13]. Wydawałoby się, że oznacza to uznanie dla kunsztu tego, który buduje świat sceniczny, czyli ma władzę nad wyobraźnią widzów. Jednakże w *Poetyce* ledwie kilka stron dalej starożytny estetyk torpeduje takie stwierdzenie. Pisze, że *katharsis*, owe antyczne największe doznanie estetyczne, które ma przeżyć odbiorca w konfrontacji ze sztuką, tłumaczone na język polski jako uczucia litości i trwogi, może być wywołane poprzez przedstawienie, „albo też co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego mogą one

[10] *Ibidem*, s. 235.

[11] A. Starski, I. Stanisławska, *Scenografia*, Warszawa 2013, s. 11.

[12] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*..., s. 42.

[13] Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac H. Podbielski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 26.

być wynikiem samego układu zdarzeń"[14]. Arystoteles przedkładał literaturę nad możliwości teatru, co możemy dziś zakwestionować, bo starożytny filozof się mylił i dostrzegamy ten fakt z łatwością w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, czyli po stuleciu dekompozycji dramatu, manii alternatywnego „pisania na scenie" oraz teatru postdramatycznego. Obcowanie z widowiskiem i fabułą, to doznanie różnorodne, bo nie tylko literackie poprzez użyty tekst i jego konteksty, ale także muzyczne poprzez przestrzeń akustyczną. Jest to przede wszystkim widzenie i rozpoznawanie iluzji poprzez wzrokowy odbiór układu zdarzeń oraz ich koloru, tekstury, światła. Iluzja przestrzeni ma odbiorcę uwieźć, zaprowadzić w głąb, czasem przestraszyć lub pobudzić do refleksji, a często dać możliwość oglądania estetycznie pięknych form. Scenografia jest kluczowa dla odbioru, ważna dla kreacji, staje się w większości wypadków czynnikiem decydującym o sukcesie danej produkcji lub jej klapie. Aronson, po przeanalizowaniu dorobku kluczowych jego zdaniem scenografów od baroku po czasy współczesne, stanowczo napisał, że teatr to jest sztuka z zakresu visual art[15].

Estetyk Grzegorz Sztabiński, omawiając problem autonomizacji zarówno w kontekście historycznym, jak i w doniesieniu do współczesnych działań, stwierdził, że polega ona przede wszystkim na potraktowaniu sztuki jako celu artystycznego.

> Tak pojęta autonomia realizowana ma być w dziełach lub poprzez dzieła i polega na możliwie najdalej idącym odebraniu im możliwości włączania się w konteksty heteroteliczne. Należy więc tak tworzyć, żeby utwór nie mógł funkcjonować ze względu na coś innego – z uwagi na cel zewnętrzny, niezależnie czy ktoś z odbiorców tego chciałby czy nie. Dziełu autonomicznemu przypisuje się w takiej sytuacji siłę sprawczą, polegającą na możliwości wpływania na jego odbiór. Czasami brana jest też pod uwagę możliwość, że przyjęcie perspektywy autotelicznej może pozwolić na uzyskanie kontaktu ze specyficznym rodzajem wartości, inaczej nieosiągalnymi, a godnymi pragnień. W ten sposób dzieła autonomiczne mogą mieć wpływ na sferę życia indywidualnego, a także społecznego[16].

[14] *Ibidem*, s. 45.

[15] Por A. Aronson, *Fifty Key*...

[16] G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020, s. 284–285.

I choć estetyk odnosił te refleksje do sztuki traktowanej w sposób ogólny, to trudno nie odnieść tych słów do scenografii, która funkcjonuje jako odrębne dzieło, nieistniejące poza swoim kontekstem określonym przez artystę, którym jest scenograf, nie reżyser czy autor tekstu literackiego. A widzowie danego wydarzenia dzięki obcowaniu z kreacją przestrzenną mają szansę doświadczyć czegoś innego, nieosiągalnego poza tym doświadczeniem. Tak dzieje się obecnie w MOCAK-u, gdzie w ramach stałej ekspozycji nadal można obcować z przestrzenią spektaklu *Factory 2*. Instalacja nie zmieniła znaczenia reprezentowanego dzieła.

Marian Wimmer[17] już w latach 60. ubiegłego wieku uznał przestrzeń za zasadniczy komponent sztuki poawangardowej, spajający wszystkie dziedziny jak: architektura, literatura, malarstwo, rzeźba, teatr i film. W precyzyjnie sformułowanej teorii, scenografia została uwzględniona jako osobna, samodzielna sztuka. Dla Wimmera teatr stanowi „kategorię wypowiedzi dramatycznej zamkniętej w daną formę przestrzenną"[18]. Scenografia mieści się w tej koncepcji w grupie sztuk, które „poszukują doskonałości plastycznego kształtu"[19], poprzez „wytwarzanie całych układów przestrzennych"[20], dla których teatr jest tylko jedną z możliwości. Wimmer był prekursorem szerokiego rozumienia scenografii, która w jego teorii nie dotyczyła tylko przedstawienia, ale odnosiła się także do budynku. W swej teorii Wimmer podzielił przestrzeń teatralną na trzy rodzaje, zaczynając od tej zbudowanej z rzeczy martwych lub ich sugestii, przez dynamiczną przynależną aktorom, konstruowaną poprzez ruchy i akcje, uwzględniając na końcu „fotel widza jako człowieka, który wie lepiej"[21]. Teoretyk od razu zaznacza, że miejsce dla publiczności jest uprzywilejowane i „obecnie straciło swoją izolację: widz jest wciągany w akcje"[22]. Poglądy Wimmera wyprzedziły np. Marcela

[17] Marian Wimmer (1897–1970), architekt. W latach 1927–1939 był nauczycielem, a później dyrektorem Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanym (dzisiejszy Zespół Szkół Plastycznych im. A. Kenara). Po II wojnie światowej osiadł w Łodzi, współtworzył program studiów dla operatorów filmowych, wykładał także na wydziale reżyserii PWSFTviT. W latach 60. przygotował traktat teoretyczny *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*. Dzięki staraniom córki, publikacja ukazała się w 2021.

[18] M. Wimmer, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, Łódź 2021, s. 121.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, s. 127.

[22] *Ibidem*.

Freydefonta[23], który swój *Mały traktat o scenografii* podzielił na dwie zasadnicze części: pierwszą skupiającą się wokół widowiska jako miejsca, które scenograf stwarza i drugą wokół teatru jako budynku, czyli przestrzeni obejmującej zarówno przedstawienie, jak i publiczność. We francuskiej współczesnej koncepcji, pojęcie scenografii, podobnie jak u Wimmera, odnosi się do całego miejsca reprezentacji i dotyczy także interakcji pomiędzy zastaną architekturą budynku a kreowanymi światami.

Wimmer w swoich poglądach na temat scenografii nie zatrzymał się na progu gmachu budynku, uznał bowiem, że „[teatr] wyszedł z życia i do związków z nim wraca"[24]. Swój dalszy wywód oparł na analizie ceremonii otwarcia i zamknięcia X Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Grenoble w 1968 roku. Widowiska uznał za:

> zamknięte jako całość formy, w pełnym zrozumieniu ich plastycznego działania. Były zsynchronizowane z czasem, ujętym i ożywionym w muzycznych oraz plastycznych działaniach, tak że monumentalna treść olimpijskiego współzawodnictwa między narodami świata w zakresie sprawności ciała otrzymała godną swojego znaczenia ramę. Scenografia – w tym najszerszym sensie kształtowania tła życia – nie może być zamknięta tylko w ramach wielkich i rzadkich uroczystości. Łączy się ona z urbanistyką. Miejsce, gdzie przebieg zdarzeń życiowych może być oglądany przez widza, jest niejako dla niego sceną. W tym rozumieniu każdy sklep jest sceną, każda ulica ma walory widowiskowe i podlega, prócz wszystkich innych, także prawom formułowania emocjonalnych widowisk plastycznych[25].

Dominacja współczesnej scenografii potwierdza sugestie teoretyka. Przykłady można mnożyć, bo artyści tworzą oprawy koncertów rockowych, pokazów mody, a nawet strategie propagandowe narracji wyborczych. Na tak szerokim tle z pewnością na uwagę zasługują prace Vladimira Jawaszewa znanego pod pseudonimem Christo, który wiele lat tworzył razem ze swoją żoną Jeanne-Claude. Bułgarski artysta zasłynął z opakowywania budynków użyteczności publicznej, jak na przykład Reichstagu w Berlinie w 1995 roku, czy Pont Neuf w Paryżu w 1985 roku, ale także opakował namalowany przez

[23] Marcel Freydefont (1948–2016), francuski scenograf, reżyser i wykładowca akademicki, autor *Petit Traité de Scénographie*, Nantes 2017.

[24] M. Wimmer, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*..., s. 331.

[25] *Ibidem*, s. 331.

siebie portret żony (1963), wózek dziecięcy (1962), a nawet całe wyspy (1983). W jego sztuce opakowanie służyło wyizolowaniu przedmiotu/obiektu i jego ochronie przez naddaną interpretacją. We wrześniu 2021 roku, przez dwa tygodnie Paryż oglądał zapakowany przez Christo Łuk Triumfalny. Była to realizacja pośmiertna wielkiego projektu, nad którym artysta pracował do lat 60. XX wieku. Słynny monument znajduje się na placu Charles de Gaulle'a. Jego budowę rozpoczęto w 1806 roku z polecenia cesarza Napoleona I, ukończono po wielu sporach i dyskusjach za panowania króla Ludwika Filipa I w 1836 roku. Powstał zatem w imię manii kreacji światowego mocarstwa, a stał się miejscem upamiętnienia nieznanych żołnierzy poległych za Francję. Plac wokół niego jest w formie gwiazdy, bo ma tu początek aż 12 ulic. Najważniejszą z nich pozostaje Champs-Élysée czyli reprezentacyjna arteria miasta, która też jest miejscem defilad państwowych, szczególnie z okazji narodowego święta 14 lipca, ustanowionego dla uczczenia Rewolucji Francuskiej i zburzenia Bastylii. Opakowanie Łuku przez Christo działało nie tylko jako fakt prawie absurdalny, szczególnie w kontekście centrum wielkiej metropolii, ale przede wszystkim monument spowity srebrną materią epatował niezwykłymi kontekstami, które samoczynnie narastały wokół trwającej ledwie dwa tygodnie instalacji. Historycy sztuki stwierdzą, że to była praca z gatunku sztuki site-specific, ale nie było tak do końca. Artysta zadziałał jak scenograf, ubrał w kostium głównego bohatera zastanej przestrzeni urbanistycznej, która natychmiast poprzez to działanie uległa zmianie. Nie tylko chodzi o organizację związaną z napływem widzów, bezpieczeństwem publicznym, drogowym etc. Christo zniwelował kontekst patriotyczno-polityczny miejsca i Łuku, powstała przestrzeń o zupełnie innej narracji. I była ona chwilowa, nie można jej powtórzyć, a także została wykreowana decyzją artysty i przeznaczona tylko dla tego miejsca. Niewątpliwie, obcowanie z zapakowanym dumnym Łukiem Triumfalnym stało się niezapomnianym przeżyciem dla widzów wychodzących z domów po zamknięciu w okresie pandemii wirusa Sars-Cov-2.

Inaczej do takiej formy pracy podeszła Yayoi Kusama, japońska rzeźbiarka i malarka, która w styczniu 2023 roku zrealizowała marzenie Wimmera, by scenografia weszła do sklepów. Budynek firmy Louis Vuitton przy Champs-Élysée w Paryżu jest najbardziej obleganą atrakcją ulicy. Tłumy turystów zawsze stoją w długiej kolejce do wejścia. Kusama, której znakiem rozpoznawczym jest nie tylko odważna kolorystyka, ale wręcz mania kropek, umieściła na dachu Vuittona wielką kukłę przedstawiająca ją samą z pędzlem w ręku.

W ten sposób „rzucone" wszędobylskie kropki zapanowały nad całą architekturą, wisząc na gzymsach, ale też wdzierając się do wnętrza, a nawet zdobiąc produkty znanej marki. Sztuka Kusamy wymyka się prostym klasyfikacjom, ponieważ często tworzy ona instalacje skąpane w kolorze, do których, niczym do odrębnych pokoi, widz musi wejść, by doświadczyć obecności w świecie wyobraźni artystki. Przez wielu krytyków jej działanie bywa odbierane jako komercyjna dekoracyjność, ale w postępowaniu artystki był haczyk tożsamy z działaniem scenografa. W Paryżu Kusama zmieniła bowiem znaczenie gmachu, nadała mu inną narrację, zbudowała niezwykłą łączność pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem instytucji. Dwa światy się przenikały, tworzyły wręcz jeden superorganizm. Elitarna masowość Louis Vuittona znikła na rzecz artyzmu, który wkradł się wraz z Kusamą do tego dialogu pomiędzy torebkami a kropkami.

Gdybyśmy natomiast mieli potraktować Paryż jako miejsce, czyli scenę wielkich przeobrażeń scenograficznych, to sama jego historia odpowiada także na postulaty Wimmera dotyczące obecności tej sztuki w odniesieniu do prac urbanistycznych. Od Rewolucji Francuskiej, przez cały XIX wiek, miasto było obszarem wielkiej budowy, która zmieniła charakter przestrzeni, nadała średniowiecznej metropolii wygląd nowoczesny, sprzyjający rozwojowi. Słynne bulwary, szerokie arterie, sklepy, kawiarnie – to wszystko są elementy tworzące teatr współczesnej cywilizacji. Z pewnością tak definiował swoją pracę Georges-Eugène Haussmann, przygotowując wielką przebudowę Paryża w połowie XIX wieku. Taka interpretacja nie odbiega znacząco od rozumienia pojęcia w dobie renesansu i baroku; wówczas architekci budując nowe miasta w duchu humanizmu i postępu, określali siebie mianem scenografów. Później termin historycznie został zapomniany, bo w widowiskach dziewiętnastowiecznego teatru triumf odnosił dekorator. Scenograf i scenografia powróciły do językowych i nazewniczych łask w XX wieku wraz z koniecznością rozróżnienia malarskich kompetencji od kreacji przestrzeni narracji wizualnej. Refleksje te mogą prowadzić do wniosków, że scenografia zawsze była obecna w szerokim rozumieniu terminu, a zawężanie pojęcia tylko do jednej sfery, na przykład teatru, nie ma obecnie sensu. Dziś, scenografowie jako autonomiczni artyści wychodzą z budynków, zawłaszczają na potrzeby widowisk puste kościoły, fabryki, jak robiła to Małgorzata Bulanda w latach 90. XX wieku, czy stocznie, jak Justyna Łagowska u progu nowego millenium. Cały budynek był miejscem teatru w pracy Elżbiety Wernio w Zakopanym już w latach 80., podobnie jak anektowane przez nią plaże

bałtyckie w latach 90. Pytanie, co będzie dalej? Po okresie niechęci do tradycyjnego pudełka sceny, coraz częściej artyści do niego wracają, co może spowodować wybuch nowych narracji, szczególnie że teatr chętnie absorbuje cyfrowe techniki medialne. Scenografia ciągle jest w progresji, zaskakując swoich badaczy i otaczając swoich widzów. Ten fakt musimy zaakceptować, choć czasem trudno współczesną plastykę, wizualność, medialność przełożyć na język dyskursu krytycznego.

BIBLIOGRAFIA

Aronson Arnold, *Looking into the abyss. Essays on scenography*, Ann Arbor 2005.

Aronson Arnold, *The history and theory of environmental scenography*, Bloomsbury 2018.

Aronson Arnold, *Fifty Key Theater Designers*, New York 2024.

Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

Baniewicz Elżbieta, *Inscenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską*, „Teatr" 1984, nr 6, s. XX, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8583/inscenizacja-i-scenografia, (dostęp: 20.01.2023).

Fohr Romain, *Du décor à la scénographie. Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Paris 2014.

Freydefont Marcel, *Petit Traité de Scénographie*, Nantes 2017.

Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.

Scenography expanded. An introduction to contemporary performance design, red. J. McKinney, S. Palmer, Bloomsbury 2017.

Starski Allan, Stanisławska Irena, *Scenografia*, Warszawa 2013.

Sztabiński Grzegorz, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020.

Wimmer Marian, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, Łódź 2021.

Young Polish scenography / Mladá polska scenografie, red. XXX, kat. wystawy towarzyszącej polskiej ekspozycji w ramach Praskiego Quadriennale Scenografii w czerwcu 2019 roku, Warszawa 2019.

Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t.1–3, Warszawa 2020.

ILUSTRACJE

1. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow

2. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow

3. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Ł a r i o n o w

4–5. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow

**PAULINA SZTABIŃSKA-
-KAŁOWSKA**
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0003-4617-7947

**ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ**
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.23

SZTUKA INSTALACJI JAKO ŚLAD PROCESU ARTYSTYCZNEGO

STRESZCZENIE

W artykule skupiam się na rozważeniu sztuki instalacji jako śladu procesu artystycznego. Zagadnienie to wystąpiło wyraźnie w związku z *action painting* i twórczością Jacksona Pollocka. Krytycy sztuki zwracali uwagę, że w przypadku malarstwa amerykańskiego artysty, wykonanie obrazu przestawało być celem działań. Tym, co prezentowano publicznie był obraz, czyli płaszczyzna pokryta plamami barwnymi. Jednak właściwości tego wytworu sugerowały wyraźnie konieczność uwzględnienia czynności, które doprowadziły do jego powstania, wzięcia pod uwagę stosowanej przez Pollocka techniki malarskiej określanej jako *dripping*. Później, w latach 50. i 60., tendencja ta znalazła rozwinięcie w happeningach i *events*. Teoretycy happeningu wskazywali na *action painting* jako jedno ze źródeł owej twórczości. Możliwość przekształcenia happeningu w instalację i odwrotnie, właściwie od początku była zawarta w koncepcji obu tych zjawisk artystycznych. Również w sztuce *performance*, „pozostałości" po działaniu artysty często traktowane są jako obiekty, instalacje. W artykule omówię przykłady działań artystów (między innymi Allana Kaprowa, Josepha Beuysa, Marcina Berdyszaka, Juliana H. Raczko i innych), w przypadku których powstałe instalacje są zapisem ich działań, swoistym śladem po nich.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka instalacji, ślad, proces artystyczny

INSTALLATION ART AS A TRACE OF THE ARTISTIC PROCESS

In the article I focus on considering installation art as a trace of the artistic process. This issue appeared clearly in connection with action painting and the work of Jackson Pollock. Art critics pointed out that in the case of the American artist's

paintings, making a painting was no longer the goal of his actions. What was presented to the public was a painting, i.e. a surface covered with color spots. However, the properties of this product clearly suggested the need to take into account the activities that led to its creation, and to take into account the painting technique used by Pollock called dripping. Later, in the 1950s and 1960s, this tendency was developed in happenings and events. Happening theorists pointed to action painting as one of the sources of this creativity. The possibility of transforming a happening into an installation and vice versa was included in the concept of both artistic phenomena from the very beginning. Also in performance art, the „remains" of the artist's actions are often treated as objects or installations. In the article I will discuss examples of the activities of artists (including Allan Kaprow, Joseph Beuys, Marcin Berdyszak, Julian H. Raczko, and others), for whom the created installations are a record of their activities, a kind of trace of themselves.

KEYWORDS: installation art, trace, artistic process

Po raz pierwszy problem postrzegania dzieła, jako zapisu śladu artystycznego wystąpił wyraźnie w związku z *action painting* i twórczością Jacksona Pollocka. Krytycy sztuki zwracali uwagę, że w przypadku jego malarstwa wykonanie obrazu przestawało być celem działań. Podkreślał to między innymi Harold Rosenberg, pisząc:

> W pewnym momencie płótno zaczęło się pojawiać amerykańskiemu malarzowi – jednemu po drugim – raczej jako arena działania niż jako przestrzeń do odtwarzania, odrysowania, analizowania lub „wyrażania" realnego czy wyimaginowanego obiektu. W następstwie tego płótno stawało się nie obrazem, lecz wydarzeniem[1].

Tym, co prezentowano publicznie był obraz, czyli płaszczyzna pokryta plamami barwnymi. Jednak właściwości tego wytworu sugerowały wyraźnie konieczność uwzględnienia czynności, które doprowadziły do jego powstania, wzięcia pod uwagę stosowanej przez Pollocka techniki malarskiej określanej jako *dripping*. Później, w latach 50. i 60., tendencja ta znalazła rozwinięcie w happeningach i *events*. Teoretycy happeningu wskazują na *action painting* jako na jedno ze źródeł owej twórczości. Zwracają uwagę, że

[1] H. Rosenberg, *The American Action Painters*, „Art News" grudzień 1952, cyt. za: A. Kępińska, *Żywioł i mit. Żywioł i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną"*, Kraków–Wrocław 1983, s. 181.

dripping Pollocka był już swoistym rodzajem happeningu, jednak zasadnicza różnica polegała na tym, że artysta działał tam w samotności, bez udziału widzów, a poza tym wyprowadzał wszystko z siebie. Udział przedmiotów jako korelatu akcji był znikomy. Farby i rozłożone na podłodze pracowni Pollocka płótno były właściwie w pełni podporządkowane działaniom. Cechowała je „poręczność". Nie przeciwstawiały się one zamierzeniom artysty, nie wchodziły w konflikt z jego dążeniami, nie ograniczały przez swe właściwości możliwości jego działań. Inaczej było w happeningach. Tu publiczność stanowiła ważny, aktywny czynnik akcji, włączając się w przebieg wydarzenia, a przedmioty ze względu na swój ciężar, płynność lub stałość, palność lub niepalność i tym podobne, sprzyjały wykonywanym czynnościom albo je utrudniały czy wręcz uniemożliwiały. Czasami też obiekty stanowiły prowokację do działania. Nie jest więc możliwe w przypadku happeningu wyraźne określenie co stanowi materię sztuki. Można przyjąć, że najprawdopodobniej byli to działający ludzie (zarówno artysta, jak i zaktywizowana publiczność) oraz przedmioty ze wszystkimi swymi własnościami (zarówno wzrokowymi, jak i działającymi na inne zmysły, takie jak dotyk, powonienie, itp).

Podobnie było w przypadku *events*. George Brecht określał je jako oczyszczoną formę happeningu, w której gesty, pojęcia, materie i rzeczy uzyskują nowy wymiar. *Event* ma najczęściej charakter prostej czynności lub krótkiej sekwencji działań, w której następuje współoddziaływanie człowieka i rzeczy, np. zgodnie z komunikatem: „włącz radio. Po usłyszeniu pierwszego dźwięku, wyłącz je"[2]. Analogiczny charakter, choć przy wyraźnym zaakcentowaniu roli osoby działającej i bardziej rozbudowanej akcji, ma stosunek przedmiotów i czynności w sztuce *performance*.

Zatarcie granicy między rolą działania i wytworu oraz zniesienie podziału między dziedzinami artystycznymi, co doprowadziło do powstania sztuk intermedialnych lub multimedialnych, również skomplikowało zagadnienia dotyczące instalacji. Pojawiły się pytania w jakim stopniu można uznać instalacje za intencjonalny wytwór, a w jakim stanowią one tylko mniej lub bardziej przypadkowy ślad wykonywanych czynności?

Możliwość przekształcenia się happeningu w instalację i odwrotnie właściwie od początku była zawarta w koncepcji obu tych zjawisk artystycznych. Początkowo teoretycy i historycy sztuki akcentowali jednak związek między assamblażem a happeningiem. Jeśli bowiem zasadą assamblażu jest zebranie

[2] Por. J. Pierre, *Pop art*, Paris 1975, s. 60.

pewnej liczby przedmiotów, to naturalną konsekwencją ich nagromadzenia wydaje się dołączenie do nich istoty lub istot ludzkich, które podejmą działania polegające na przestawianiu, montowaniu, demontowaniu itp. Nie przypadkiem więc José Pierre określał happening jako „najbardziej ambitną formułę assamblażu: taką, która dąży do wprowadzenia, przez rodzaj «kolażu» istot ludzkich i życia ludzkiego do dzieła sztuki"[3].

Relacje między aspektami czynnościowym i przedmiotowym były w happeningach złożone. Michael Kirby w swej znanej książce *Happening: An Illustrated Anthology* cytuje ważny pogląd Allana Kaprowa, w którym wyróżnia on w rozważanym zjawisku cztery poziomy:

> Pierwszym jest prosta „takość" każdej akcji, fakt, że nie posiada ona innych znaczeń poza bezpośredniością tego, co zachodzi. Ten fizyczny, postrzegalny, namacalny byt jest dla mnie bardzo ważny. Drugim jest to, że stanowią one spełnienie fantazji nie zawsze dokładnie takich jak życie, chociaż są wyprowadzone z niego. Trzecim, że są one zorganizowanymi strukturami wydarzeń (events). A czwartym poziomem, nie mniej istotnym, jest ich „znaczenie" w symbolicznym lub sugestywnym sensie[4].

Działania happenerów obejmowały więc zarówno bezpośrednio wykonywane czynności fizyczne, jak przypominanie sobie czegoś, planowe, świadome organizowanie struktur, przewidywanie znaczeń (interpretację). Stanowiły jednorazowe przejawy aktywności, niekoniecznie uświadomionej, lub złożone procesy ukierunkowane, zmierzające do określonego stanu końcowego. W drugim przypadku nadawany był im określony porządek, który odpowiadał możliwości osiągnięcia zamierzonego wyniku. Obok czynności instynktownych, zautomatyzowanych, przymusowych lub dowolnych, pojawiły się też działania przemyślane i celowe.

Różnorodność sposobów postępowania wyróżnianych w happeningach dotyczy też *events* i *performances*. We wszystkich tych przypadkach działań artystycznych pojawia się człowiek lub ludzie, którzy wykonując czynności, pozostawiają wyraźniejsze, trwalsze lub mniej wyraźne, często efemeryczne, rezultaty materialne. Stanowią one ślad ich działania.

---

[3] *Ibidem*, s. 70.

[4] M. Kirby, *Happening: An Illustrated Anthology*, New York 1965, s. 49.

Słowo „ślad", jak wskazywał Grzegorz Sztabiński w artykule pt. *Ślad*, *cytat i etyka*, ma przynajmniej dwa znaczenia. Pierwsze z nich związane jest z procesem materialnym, w tym z odciskami, odbiciami pozostawionymi przez ludzi, zwierzęta lub przedmioty. Są to ślady działania ciał materialnych pozostawione w innej materii, potwierdzające istnienie ich interakcji oraz w mniejszym lub większym zakresie wygląd. Przykładem mogą być procesy wzrostu i rozkładu roślin, odciski stóp na piasku, czy butów na śniegu, maski pośmiertne, a także fotografie, będące utrwaleniem podobizny kogoś lub czegoś na błonie światłoczułej dzięki wypromieniowaniu światła[5].

Drugie znaczenie słowa „ślad", jak zauważył Sztabiński w przywoływanym artykule, związane jest ze zmianami pozostawionymi w rezultacie działań. O ile w pierwszym przypadku ślady powstają na drodze procesów przyczynowo-skutkowych o charakterze fizycznym lub chemicznym nawet wtedy, gdy nie ma żadnych czynności istot żywych, tu występować musi akcja. Podczas, gdy powstanie odcisków stóp na piasku lub podobizny fotograficznej uzależnione jest od występowania odpowiedniego materiału, w drugiej sytuacji to działania ludzkie przekształcają materię w sposób zamierzony lub niezamierzony, pozostawiają swe znamiona. Przykładem mogą być ślady włamania. Odnoszą się one nie tyle do ciał osób i przedmiotów, ile do czynności, jakie zostały wykonane[6].

Jeśli rozpatrywać malarstwo i rzeźbę w kategoriach śladu, to należą one do drugiej odmiany. Praktyka polegająca na wykonywaniu masek pośmiertnych istniała zawsze na pograniczu sztuki lub umieszczana była poza nią. Natomiast w przypadku pozostałości happeningów, *events* i *performances* mamy do czynienia z obu odmianami. Pomijając fotografie, wykonywane niekiedy w czasie przebiegu akcji, na przedmiotach mogą pozostawać intencjonalne lub nieświadomie pozostawione „odciski" ciał i znamiona działań. W pierwszym przypadku są one rezultatem czystej bezpośredniości. Natomiast w drugim mogą, choć nie muszą, występować elementy planowania, świadomych intencji związanych z utrwaleniem określonych znaczeń[7].

Jakie znaczenie dla scharakteryzowania tego typu instalacji mają prowadzone tu rozważania i wprowadzone rozróżnienia? Przede wszystkim

---

[5] Zob. G. Sztabiński, *Ślad*, *cytat i etyka*, „Obieg" 1992, nr 2–3, s. 4–8.

[6] *Ibidem*.

[7] Szerzej problemy te omawiałam w artykule: P. Sztabińska, *Dokumentacja*, *ślad i kreacja artystyczna*, „Sztuka i Dokumentacja" 2014, nr 10, s. 75–82.

wskazują one, że nie można izolować instalacji (przynajmniej w niektórych przypadkach) od działań w rezultacie których powstały. Pomimo przedmiotowego charakteru tych realizacji, mogą one być przede wszystkim śladem zachodzących procesów lub wykonywanych działań. Mogą też, na zasadzie odwrotności, prowokować ich wykonanie.

Rozważmy przykłady. Artystą, którego cała twórczość może być uznana za pochodną wobec sztuki akcji był Joseph Beuys. W swych pracach, podobnie jak w życiu, starał się przywrócić utraconą jedność natury i ducha. Dlatego, podejmując określone działania, nie narzucał zasad swej woli lub swego rozumu, podporządkowując sobie materię. Starał się raczej brać pod uwagę jej właściwości i wchodzić z nią w złożony proces współoddziaływania. Określano go jako „nowoczesnego szamana". U podstaw szamanizmu znajduje się przekonanie, że duchy zamieszkują zarówno „świat górny", „świat dolny", jak i ciało człowieka. Nawiązanie z nimi kontaktu pozwala uzyskać szczególne możliwości działania. Szaman dla osiągnięcia celów nie dąży więc do podporządkowania sobie rzeczywistości, a do wykorzystania właściwych dla niej możliwości. Moc wywodzi się z umiejętności nawiązania kontaktu z mocami istniejącymi poza nim. Beuys postępował podobnie. Posługiwał się pospolitymi, powszechnie dostępnymi materiałami, choć nie należącymi do zakresu środków artystycznych. Należały do nich tłuszcz, miód i filc. Artysta wykorzystywał je nie tylko w jednej formie, biorąc pod uwagę zachodzące w nich procesy, na przykład zmiany stanu pod wpływem ogrzewania czy upływu czasu. Interesowały go więc zarówno pod względem wizualnym, jak i energetycznym, z punktu widzenia ukrytych w nich możliwości mogących prowadzić do nieoczekiwanych skutków. Ta swoista postawa Beuysa jest konsekwencją jego doświadczeń osobistych. Podczas II wojny światowej był pilotem. Samolot jego został zestrzelony nad Rosją, a Tatarzy, którzy go odnaleźli, doprowadzili do wyleczenia ran, stosując proste, naturalne środki. Ludziom należącym do nowoczesnej cywilizacji technicznej nie kojarzą się one z medykamentami, jednak ludy uważane za prymitywne potrafią zrobić z nich niezwykły użytek. Poza innymi funkcjami, potrafią odkryć w nich właściwości lecznicze. Nie przypisują im jednej roli, a potrafią, myśląc całościowo, wykorzystać ich różne właściwości.

Podobnie zaczął postępować później Beuys w swej działalności artystycznej. Korzystał z szerokiego zakresu materiałów. Poza wspomnianymi już, należały do nich zwierzęta (zając, kojot) oraz przedmioty codziennego użytku

(krzesło, metalowe łóżko, wanna, samochód Volkswagen, sanki itp.). Nie dokonywał więc rozróżnienia na twory natury i wytwory przemysłu. Działając jak szaman – pisała Diane Waldman – ukierunkowywał „energię, która płynęła z tych materiałów i przedmiotów, dokonując ich transformacji i nadając im nowe znaczenie przez odmienianie ich i umieszczenie w nowych kontekstach"[8]. W ten sposób, jak zauważa owa autorka, „pracownia Beuysa była jego światem, jego teatrem i jego laboratorium. Manipulował tam składnikami swych dzieł"[9]. Można jednak powiedzieć również, biorąc pod uwagę różnorodność używanych przez niego elementów, że cały świat był jego pracownią. Zwłaszcza, że artysta pod koniec życia stworzył koncepcje „rzeźby społecznej" i podjął szeroko zakrojoną działalność polityczną. Słusznie pisze więc Piotr Krakowski, że:

> dla Beuysa moment powstawania rzeźby jest ważniejszy niż sama rzeźba. Rzeźba jest według niego zarówno myślą, jak i czynnością, toteż bez większych trudności można włączyć do twórczości rzeźbiarskiej akademię, partię studencką czy organizację niewyborców[10].

Biorąc pod uwagę wspominaną tu wielokrotnie niejasność rozróżnienia na rzeźbę i instalację, uwagi te można odnieść również do drugiej grupy realizacji.

Jak wspomniałam, prace plastyczne Beuysa były często pozostałościami po organizowanych przez niego akcjach prezentowanych publicznie. Jednak nawet wówczas, gdy celem było wykonanie rzeźby czy instalacji, artysta uwzględniał w nich czynniki procesualne. Zakładał, że będą w nich zachodziły określone zmiany związane z działaniem takich czynników, jak temperatura powietrza powodująca topnienie, procesy gnicia, rozkładu. W związku z tym istnienie dzieła polegało nie na trwaniu, a na przemianach następujących w czasie. Przemiany owe były przewidywalne, jednak niemożliwe do dokładnego zaplanowania. Zachodziły one pod wpływem wielu zewnętrznych czynników, prowadząc do pojawienia się nowych zjawisk, takich jak zapach związany z gniciem materiałów. Dobrym przykładem takiej realizacji jest *Krzesło z tłuszczem* z 1964 roku. Na zwykłym, drewnianym krześle artysta

[8] D. Waldman, *Collage, Assemblage, and the Formal Objects*, New York 1992, s. 284.

[9] *Ibidem*.

[10] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 118.

umieścił porcję tłuszczu o kształcie połowy ukośnie przeciętego prostopadłościanu. Jedna część leżała na siedzisku, druga wspierała się na oparciu. W ten sposób tłuszcz wypełniał dwie podstawowe funkcje związane z użyciem krzesła przez człowieka – siedzenie i możliwość opierania się o nie plecami. Oprócz tego, na poprzeczce kończącej oparcie, Beuys zawiązał pionowo sterczący drut. Komentując tę pracę mówił:

> Moją początkową intencją związaną z użyciem tłuszczu było pobudzenie dyskusji. Łatwość przystosowywania się materiału pociągała mnie szczególnie w związku z jego reagowaniem na zmiany temperatury. Ta łatwość przystosowywania się ma konsekwencje o charakterze psychologicznym – ludzie instynktownie czują, że wiąże się to z wewnętrznymi procesami i uczuciami. Chciałem, żeby dyskusja dotyczyła możliwości rzeźby i kultury, tego co one znaczą, o jakim języku myślimy, jakiej ludzkiej produkcji i twórczości dotyczą. Przyjąłem więc w rzeźbie pozycję ekstremalną i [użyłem] materiału, który był podstawowy w życiu, a nie kojarzył się ze sztuką[11].

Uważam, że w przypadku tej realizacji mamy do czynienia z bardzo charakterystycznym przykładem rzeźby/instalacji jako śladu działania. Wybór tłuszczu był niezwykle trafny. Jest on elementem naturalnym, ale uzyskanie go w czystej postaci wymaga wytopienia. Tłuszcz nie przybiera jednak kształtu geometrycznego. Można nawet powiedzieć, że jest to dla niego forma niezwykła, nienaturalna. Nadanie mu takiej postaci stanowi rezultat ludzkich wysiłków. W dziejach sztuki wielokrotnie podkreślano, że elementarne kształty geometryczne wskazują na istnienie człowieka, są objawem aktywności jego umysłu i ręki[12]. Decydując się na nadanie mu takiej formy Beuys chciał stworzyć rodzaj śladu. Jednak tłuszcz jest materiałem nienadającym

[11] J. Beuys, cyt. za: D. Waldman, *Collage, Assemblage*..., s. 287.

[12] W XX wieku zwracali na to uwagę rosyjscy konstruktywiści, podkreślając konieczność przezwyciężenia form „bezrozumności" natury przez wprowadzenie form geometrycznych. Jeszcze dobitniej ujmował ten problem Le Corbusier. Podkreślał, że natura (poza wyjątkowym przypadkiem, jaki stanowią kryształy) nie tworzy kształtów geometrycznych. Geometria jest właściwa dla człowieka i dlatego francuski artysta określał go jako „zwierzę geometryczne". Szerzej problemy te rozważał Grzegorz Sztabiński w książkach *Dlaczego geometria?*, Łódź 2004 i *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991, s. 74–78.

się do takiego formowania. Właściwie tylko wtedy, kiedy jest silnie zmrożony zachowuje kształt regularny. Pod wpływem ciepła ciała ludzkiego deformuje się i rozpuszcza. Dlatego, jak podkreśla niemiecki artysta w swym komentarzu, „tłuszcz na «tłustym krześle» nie jest geometryczny"[13]. Widoczne są w nim nierówności, odciski palców związane z manipulowaniem nim. Nakładają się więc w tej realizacji ze względu na użyty materiał aspekty naturalne (pochodzenie zwierzęce surowca), kulturowe (próby nadania mu kształtu geometrycznego) i ponownie naturalne, ale będące przypadkowym skutkiem działania ludzkiego (ślady ręki). Wszystkie te składniki pozostają we wzajemnych związkach i współzależnościach. Ponadto zaś, podlegają dalszym przekształceniom w czasie istnienia realizacji, związanym z samorzutnym deformowaniem się bryły pod wpływem czynników zewnętrznych (ciepła).

Koncepcja instalacji jako śladu powstającego w jakieś materii może w mniejszym lub większym stopniu uwzględniać rolę działającego człowieka. W sposób symboliczny zagadnienie to wystąpiło w realizacjach Giuseppe Penone'a *Maritime Alps: It Will Go On Growing Except At That Point* (1968–1978). Do rosnącego drzewa przymocowana została stalowa dłoń. Drzewo dalej rośnie, obumierając tylko w miejscu zetknięcia z metalową formą.

Bardzo ciekawym przykładem, w którym działanie twórcze ograniczone jest do minimum i stanowi właściwie podkreślenie tego, co występuje w naturze, była akcja/instalacja Juliana H. Raczko, zrealizowana w Okunince w 1993 roku, w ramach pleneru dla artystów posługujących się językiem geometrii. Artysta znalazł w lesie wyrzucony materac. Leżąc jakiś czas w naturalnym otoczeniu porósł on częściowo mchem, a w jego wnętrzu zagnieździły się owady. Przyroda wchłaniała, przyswajała sobie obcy wytwór człowieka. Raczko podkreślił tę sytuację i uczynił z niej symbol, wyodrębniając jej miejsce przez ogrodzenie taśmą przeciągniętą między drzewami.

Ciekawym przykładem instalacji wykorzystujących różne procesy zachodzące w materii jest twórczość Marcina Berdyszaka. Jedną z takich realizacji jest *Fresh Fruit Table – Hommage à Matta Clark*. Na stole o długości 10 metrów, nad którym zawieszone były cztery lampy neonowe, umieszczonych zostało

[13] J. Beuys, cyt. za: D. Waldman, *Collage, Assemblage*..., s. 287.

140 kg cytryn. Zostały one pocięte piłą elektryczną. Jednak nie sam proces ich rozcinania był tu ważny, a jego konsekwencje. Cytryny wydzielały bardzo silny zapach. Zainicjowany działaniem proces trwał dwa tygodnie. W tym okresie, jak pisał artysta „stół żył własnym życiem, aż owoce nie zgniły"[14].

W omawianych przypadkach instalacji, czynności artystów były ściśle związane z używanymi materiałami. Można nawet powiedzieć, że zaistnienie dzieła było uzależnione od ich właściwości. Ślad działania twórczego w tych przypadkach stawał się ściśle związany z procesami fizycznymi i chemicznymi lub ze zjawiskami biologicznymi. Miejsce akcji, przestrzeń, w której instalacja powstaje, było ważne, jednak tylko jako otoczenie właściwe dla używanych elementów. Nie wyodrębniło się jako swoisty składnik niosący własne wartości. Miejscem tym mogła być pracownia artysty lub wnętrze galerii, albo określony fragment pejzażu – las, park, rzeka itp. Nieco inny rozkład akcentów następuje w przypadku instalacji, w których ślad pojmowany jest przede wszystkim jako bezpośrednie znamię pozostawione przez działanie ich twórcy. Wówczas samoistne procesy zachodzące w materiałach schodzą na dalszy plan, natomiast podstawowe znaczenie ma człowiek, którego czyny powodują często zaskakujące, nieoczekiwane spotkania przedmiotów. Tak, jak to ma miejsce w życiu, w przypadku śladów włamania, morderstwa itp. Wówczas kontekst przestrzenny, w jakim samo zjawisko pojawia się, ma ważne znaczenie. Jego naturalność, zwykłość lub nieoczekiwany charakter jest istotnym nośnikiem znaczeń.

Wielu twórców happeningów decydowało się po zrealizowaniu wydarzenia artystycznego pozostawić powstałe w jego rezultacie układy przedmiotowe, aby przez jakiś czas można było je oglądać. Uznawali oni, że ślady tego, co zaszło, mogą mieć autonomiczną wartość dla odbiorców, którzy tym razem spokojnie, nieprowokowani do działania przez ciąg akcji, mogą obejrzeć stworzoną sytuację przestrzenną. Często też dokumentowano to swoiste miejsce po zdarzeniu, utrwalając ślady powstałe w czasie jego przebiegu. Wczesnym przykładem może być happening/instalacja Allana Kaprowa *The Yard* z 1961 roku. Claus Oldenburg definiując happening, pisał, że jest to „taki lub inny sposób użycia *przedmiotów w ruchu*"[15]. Analogicznie

[14] M. Berdyszak, cytat z korespondencji artysty z Grzegorzem Sztabińskim, cytat za: G. Sztabiński, *Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii*, „Rzeźba Polska" 1994–1995, t. 7, s. 31.

[15] Cyt. za: M. Kirby, *Happening*..., s. 200. Rolę przedmiotów w happeningu omawia Tadeusz Pawłowski w książce *Happening*, Warszawa 1988, s. 46–54.

omawiając instalację będącą śladem czynności, można określić ją jako zestawienie przedmiotów powstałe po zakończeniu działania; w stanie bezruchu, ale świadczącym o tym, co się wydarzyło.

Zarówno w czasie trwania happeningu (a także *event* i *performance*), jak i w sytuacji po zakończeniu działań, istotna jest rola miejsca, w którym zdarzenie odbywa się. Jest to ważny czynnik łączący sztukę akcji z instalacjami. W obu przypadkach dobór fragmentu przestrzeni jest niezwykle istotny, a czasami jego rola ma podstawowe znaczenie. Warto w związku z tym przytoczyć interesującą refleksję Huberta Besacier, który wraz z Orlan, przez pięć lat (od 1975 do 1983 roku) organizował Międzynarodowe Sympozja Sztuki Performance w Lyonie. Brali w nich udział najwybitniejsi przedstawiciele sztuki akcji z całego świata. Poza tym elementem trzeciego sympozjum zorganizowanego w 1981 roku była wystawa *Oeuvers Plastiques des Artistes de la Performance* (*Dzieła plastyczne artystów performance*) zorganizowana w Centre ELAC i innych miejscach. Większość prac pokazywanych na niej stanowiły instalacje.

Besacier, jako organizator, zobowiązany był przygotować dla artystów warunki do działania. We wstępie do katalogu sumującego Sympozja Sztuk Performance w Lyonie podkreślał, że zasadnicze znaczenie miało znalezienie miejsca. Było to tak istotne,

> ponieważ *wybór miejsca* w dziedzinie, która nas dotyczy, stanowi część twórczości. Znaleźć miejsce, które odpowiada w sposób najbliższy typowi pracy proponowanej przez artystę jest, w naszych oczach, jednym z zasadniczych zadań organizatora. [...] Może ono być neutralne albo o wyraźnych konotacjach – od ascetycznej galerii (wystawa Chaimowicza) do ruin dawnej pracowni (C. Kubisach), traktując jako etap pośredni podziemia galicyjsko-rzymskie (koło Trengove)[16].

Podobnie ważne było zdobycie właściwych materiałów. W sztuce performance zasadniczą rolę pełni działający twórca. Jednak posługuje się on zwykłymi przedmiotami, które mogą być nowe lub zniszczone, albo w czasie samej akcji ulegać destrukcji.

---

[16] H. Besacier, *Viva!*, [w:] *1979–1983. Cinq ans d'art-performanceà Lyon*, Lyon 1984, s. 16.

> W tej formie performance – pisał Besacier – znajdujemy się na granicy dramatu, ale dramatu w którym – i to właśnie uzasadnia proces „Instalacji" – zdarzenie jest często odsunięte (différé), już dokonane. Do widza należy zinterpretowanie go i powtórne odkrycie[17].

Performance i instalacja mogą więc pozostawać w ścisłym związku. Performance jest wówczas procesem działania udostępnionym bezpośredniej obserwacji. Natomiast instalacja również odnosiłaby się do określonych czynności, tyle że nie postrzeganych wprost, a możliwych do poznania pośrednio poprzez rezultaty, pozostawione ślady. Czynności zostały dokonane, ale z pewną zwłoką, odroczeniem, ujmujemy je dzięki zaistniałej konfiguracji przedmiotów. Owo swoiste „odłożenie" w procesie poznania ma istotne znaczenie. Zanikają pewne cechy takie jak chwilowość, bezpośredniość itd. Pojawiają się natomiast nowe, związane z koniecznością rozmawiania, wnioskowania, ujmowania na podstawie śladów tego, co nieobecne. Jednak w obu odmianach rola miejsca pozostaje istotna. Sztuka instalacji staje się śladem procesu artystycznego.

BIBLIOGRAFIA

Besacier Hubert, *1979–1983. Cinq ans d'art-performance à Lyon*, Lyon 1984.

Berdyszak Marcin, cytat z niepublikowanej korespondencji artysty z Grzegorzem Sztabińskim (archiwum autorki).

Kępińska Alicja, *Żywioł i mit. Żywioł i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną"*, Kraków–Wrocław 1983.

Kirby Michael, *Happening: An Illustrated Anthology*, New York 1965.

Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.

Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Warszawa 1988.

Pierre José, *Le pop art*, Paris 1975.

Rosenberg Harold, *The American Action Painters*, „Art News" 1952 (grudzień).

[17] *Ibidem*, s. 17.

Sztabińska Paulina, *Dokumentacja*, *ślad i kreacja artystyczna* „Sztuka i Dokumentacja" 2014, nr 10, s. 75–82.

Sztabiński Grzegorz, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991.

Sztabiński Grzegorz, *Ślad*, *cytat i etyka*, „Obieg" 1992, nr 2–3, s. 4–8.

Sztabiński Grzegorz, *Sztuka instalacji a environment*. *W poszukiwaniu teorii*, „Rzeźba Polska" 1994–1995, t. 7, s. 20–33.

Sztabiński Grzegorz, *Dlaczego geometria?*, Łódź 2004.

Waldman Diane, *Collage*, *Assemblage*, *and the Formal Objects*, New York 1992.

KRZYSZTOF CICHOŃ
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0003-3705-1648

AGNIESZKA KUCZYŃSKA
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Historii Sztuki
ORCID ID: 0000-0002-4436-0038

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE PROFESOR ELEONORZE JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.24

ŻYWIOŁ SZTUKI

STRESZCZENIE

Artykuł zestawia odczucie niekontrolowanej racjonalnie żywiołowości sztuki z pojęciem: *szkicu*, jako metody reakcji. Metody spontanicznego (odruchowego, nieświadomego, instynktownego?) działania wobec tego co niezrozumiałe, nieczytelne, a równocześnie traktowane jako potencjalnie istotne egzystencjalnie. To bardzo często obszar błyskawicznych skojarzeń. Skojarzeń skupionych na szybkiej reakcji, a nie na długiej, racjonalnej analizie. W tym kontekście jednym z zasadniczych problemów dzisiejszych „nauk o sztuce" jest administracyjny zakaz szkicowego traktowania rzeczy tak (egzystencjalnie) dla nauki istotnych jak punkty za publikacje.

SŁOWA KLUCZOWE: żywioł, błyskawica, nauka jak machinacja, Cassirer, ryzyko wypalenia, fenomenologia sztuki, semiotyka wizualna

THE ELEMENT OF ART

The article juxtaposes the feeling of the rationally uncontrolled spontaneity of art with the concept of a sketch as a reaction method. Methods of spontaneous (reflexive, unconscious, instinctive?) action towards what is incomprehensible, illegible, and at the same time treated as potentially existentially important. This is very often an area of instant associations. Associations focused on a quick reaction, not on long, rational analysis. In this context, one of the fundamental problems of today's "art sciences" is the administrative prohibition of sketchily treating things as (existentially) important for science as points for publications.

KEYWORDS: element, lightning, science as machination, Cassirer, risk of burnout, phenomenology of art, visual semiotics

> Jeśli bycie tu oto (odczucie szkicowości) znaczy bycie świadomym, to przecież nie tylko w jednym określonym pojęciu świadomości, ani w ich ujednoliceniu. Wszystkim im przeciwstawia się *nieświadome*. To zaś ma dla nas swój byt jedynie przez to, że stanie się świadome jako takie, albo jako przedmiot świadomości. Przybiera więc postać zjawiskową i dopiero ta umożliwia mu bycie dla świadomości jako przedmiotowi świadomości.
>
> O tym co nieświadome, myślimy w wielu znaczeniach, odpowiednio do określonych pojęć świadomości. W sensie świadomości intencjonalnej (przedmiotowej) nieświadome jest to, co nie jest przedmiotowe. W sensie świadomości samego siebie nieświadome jest to, co jako przeżyte i przedmiotowo obecne nie jest jednak w wyraźnej refleksji oceniane jako coś, o czym wiem. W sensie świadomości jako bycia tylko tym oto, nieświadome będzie to, co w ogóle w żadnym sensie nie istnieje jako wewnętrzne i co jest zasadniczo poza-świadome[1].

Artykuł niniejszy ma bardzo szkicowy charakter; szkicowy, co nie znaczy powierzchowny. Skoro jest to tekst ofiarowany historyczce sztuki w pełnym (nie szkicowym) tego słowa znaczeniu, nie trzeba zaczynać od przytaczania bezliku przypisów potwierdzających naukowo, że także w sztuce szkic, zarys, drgający kontur często wywołuje wrażenie zostające z nami znacznie dłużej, niż solidne dzieła w manierze *fini*. Warto o tym przypominać w epoce coraz bardziej ufającej w automatyzację procesów poznawczych.

Programowa szkicowość – ograniczenie się do wyraźnie wypowiedzianych tez – ma uchronić przed nieskończonym regresem, który ciągle się nam przytrafia w pisaniu, mówieniu i lekturach o sztuce. Kiedy zaczynamy cytować, często zamiast zmierzać ku samodzielnej konkluzji, zaczynamy jednocześnie niekończącą się wędrówkę w dół, ku „źródłom", choć kilkadziesiąt lat po postmodernizmie doskonale wiemy, że w krajobrazie kultury współczesnej taki arkadyjski powrót do źródeł nie spełnia się nigdy.

Szkic, szkicowość – przynajmniej w perspektywie historii sztuki – nie jest pojęciem (metodą postępowania) tożsamą z uproszczeniem (rozumianym jako uogólnienie). Wręcz przeciwnie, w budowaniu obrazu potrzeba upraszczania często pojawia się w końcowych etapach pracy. To ważne, bo kultura trzeciej dekady XXI wieku coraz częściej i wyraźniej akcentuje potrzebę upraszczania. Przede wszystkim upraszczania sposobów komunikacji, czy

[1] K. Jaspers, *Filozofia. Orientacja w świecie*, tłum. M. Żelazny, Toruń 2019, t. 1, s. 60.

upraszczania języka. Ruch prostego języka to dobrze zinstytucjonalizowana tendencja, z trafnie wyznaczonymi celami i dążeniami. Jednak nie da się z nią identyfikować szkicowości. Prostota języka i upraszczanie komunikacji to bardzo ważne dla pooświeceniowej koncepcji nauki kategorie. Czytelne relacje języka z obszarem często „niejasnej" sztuki pozostają dla nas, historyków sztuki, mocno mgliste. I jest to spore obciążenie dla reputacji naszej dyscypliny, nawet na tle splątanego gąszczu współczesnej humanistyki.

Odwołanie się do metafory szkicu w przypadku nauk o sztuce może zbyt łatwo zmienić się w wyobrażenie jakiejś znanej, historycznej metody szkicowania. Mówimy „szkic" – pojawia się obraz ręki z ołowianym sztyftem, jak w czasach Dürera czy Leonarda, ręki z ołówkiem czy piórkiem, jak w czasach bezbłędnie szkicującego Ingresa. Równie dobrze pojawić się może obraz Franciszki Themerson z jej cienkim piórkiem, która niby nie szkicuje, ale kreśli śmiało, jeszcze „w locie", semiotyczne abstrakcje wypowiadane i notowane przez jej męża, Stefana.

Jednak, jeżeli interesuje nas sztuka jako aktywność poznawcza (świadoma i nieświadoma), można próbować tę różnorodność odruchów ręki i nieukierunkowanej czujności oka, którą szczegółowo opisuje historia sztuki, zastąpić pojęciem pregnancji[2]. Pojęcie to używane było w języku filozoficznym od końca XVII wieku. Ważne dla psychologii Gestalt, spopularyzowane zostało przez Maxa Wertheimera[3], który przedstawiał je jako „postrzeganie figury (*Gestalt*) jako najlepszej z możliwych w danych warunkach bodźcowych [...]"[4]. Słowo „figura" nie miało w tym wypadku konotacji wyłącznie przestrzennych i geometrycznych. Nie da się też określić, czy odnosiło się do tego co obiektywne, czy do tego co subiektywne. Pojęcie pregnancji odegrało także kluczową rolę w myśleniu o formach symbolicznych Ernsta Cassirera[5].

---

[2] K. Müller, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, t. 7, Basel 1989, s. 1249.

[3] M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, „Psychologische Forschung" 1923, nr 4, s. 301–350, https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=629690 (dostęp: 7.05.2024); *idem*, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, „Psychologische Forschung" 1922, nr 1, s. 47–58.

[4] *Ibidem*, s. 48.

[5] „W tomie znajdziemy też pojęcie stanowiące zwornik całej konstrukcji symbolizmu Cassirera: uważane za »kluczowe« i wywodzące się z psychologii *Gestalt*, pojęcie symbolicznej pregnancji (*Symbolische Prägnanz*), któremu poświęcony jest osobny rozdział. [...] Niemieckie słowo Prägnanz posiada, podobnie jak jego łacińskie źródło, dwa różne znaczenia:

Pregnancja jest opisywana i analizowana jako zachowanie (niekoniecznie w pełni świadome) poprzedzające jakiekolwiek działanie, jako stan poznawczej mobilizacji organizmu poprzedzający lub przynajmniej współorganizujący działanie. Według Cassirera, pregnancja (*Symbolische Prägnanz*) lub symboliczna ideacja[6] nie tyle konstruuje sens (w akcie poznawczym) z treści spostrzeżenia, co „wydobywa go z owych treści"[7]: „Samo postrzeżenie, otrzymuje mocą swej własnej wewnętrznej struktury rodzaj duchowej »artykulacji«, która, jako spójna w sobie, przynależy także do określonej struktury sensu"[8].

Skorzystajmy ze skłonności historyków sztuki do szybkiego sklejania pojęć z obrazami i spróbujmy pojęcie pregnancji dookreślić jeszcze jednym możliwym wyobrażeniem szkicu, czy niekończącego się szkicowania. Pregnancja. jako dookreślenie interesujących nas aspektów szkicowania, doskonale da się zilustrować często przywoływanym w ikonografii sztuki XX wieku obrazem *Pola błyskawic* Waltera De Marii (1977) – instalacji składającej się z czterystu metalowych prętów zamontowanych na kawałku pustyni o wymiarach 1 km × 1 milę w Nowym Meksyku. De Maria zdecydował się na instalację integralnie łączącą dwa różne, równie silne sposoby kwantyfikowania przestrzeni (kilometry i mile). W podobny sposób będziemy posługiwać się pojęciem szkicu – jako pojęciem, które można zestandaryzować na dwa różne sposoby: albo posługując się dawną, ufną w obiektywność faktów (ich wymiarów i dat) historią sztuki, pewnością szkicu Ingresa, albo sytuacją nieprzewidywalności, w której nie da się określić, kiedy kolejna błyskawica trafi w sterczący z pustyni metalowy pręt. Żeby zmniejszyć ryzyko, że *Pole*

w pierwszym oznacza »właściwy«, »odpowiedni«, »wiążący«, »ważki«, »doniosły« oraz »pełny znaczenia«, w drugim oznacza »ciężarny«, »brzemienny« (*prae* – przed + *gnasci* – rodzić). Oba znaczenia obecne są w pojęciu wykorzystywanym zarówno przez gest artystów jak i przez Cassirera. Pierwsze z nich nakierowuje nas na niepowtarzalność postrzeżenia, jego swoistość i jego charakterystyczne piętno [...], drugie na »brzemienność« sensem – a zatem pewną potencję, jaką posiada postrzeżenie zmysłowe w swym rozwinięciu do najbardziej charakterystycznej i najbardziej właściwej formy." P. Parszutowicz, A. Karalus, *Fenomenologia poznania*, [w:] E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022, s. 9–10.

[6] E. Cassirer, *Prägnanz*, *symbolische Ideation*, [w:] *idem*, *Symbolische Prägnanz*. *Ausdruckphänomen und „Wiener Kreis"*, red. Ch. Möckel, Hamburg 2011, s. 51–84.

[7] P. Parszutowicz, *O symbolicznej pregnancji*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 2022, nr 66/67, s. 269.

[8] *Ibidem*.

błyskawic pozostanie ilustracją pojęcia szkicu, zwróćmy uwagę na to, jak taki czysto fizyczny model szkicu może zostać opisany przez analizę asymptotyczną, skupioną na zagadnieniu analizy liczby operacji algorytmu. Szkic jest metaforą zachowania poznawczego, co do którego nie mamy pewności, czy przebiega w czasie wielomianowym (P), czy w czasie niewielomianowym (NP). To samo ujęcie proponujemy odnieść do zagadnienia, które czasem określa się jako problem nieskończoności symbolicznej, nieskończoności możliwych znaczeń sztuki.

Programowa szkicowość, akcentowanie jej znaczenia w naukach o sztuce, ograniczenie się do wyraźnie wypowiedzianych tez, ma uchronić przed ciągle się nam przytrafiającym w pisaniu, mówieniu i lekturach o sztuce, nieskończonym regresem. Kiedy zaczynamy cytować, przytaczać, znajdować, często zamiast zmierzać ku samodzielnej konkluzji (trafnej lub nie), zaczynamy niekończącą się wędrówkę w dół, ku „źródłom", choć kilkadziesiąt lat po postmodernizmie doskonale wiemy, że w krajobrazie kultury współczesnej taki arkadyjski spacer do źródeł nie spełnia się nigdy.

Szkic, w którym potencjalnie zawarty jest przyszły, wciąż jeszcze nieujawniony w pełni obraz, prowadzi do zapomnianego pojęcia pregnancji. Obecne w filozofii od XVII wieku (we francuskich formach: *prégnance*, *prégnant*), zostało wyprowadzone z łacińskiego *praegna[n]s* rozumianego jako „pełne czegoś"[9], ale i bardziej bezpośrednio, jako: „w ciąży, brzemienne"[10].

W kontekście sztuki, najbardziej znaną próbą odwołania się do pojęcia pregnancji jest rozdział z trzeciego, poświęconego fenomenologii tomu *Filozofii form symbolicznych* Ernsta Cassirera. Odwołując się do intelektualizującego ujęcia Kanta, Cassirer pisze o „pregnancji symbolicznej" i rozróżnia szereg funkcji symbolu[11]. W przypadku funkcji wyrażania (*Ausdrucksfunktion*), dwa aspekty symbolu, tj. zmysłowy nośnik i duchowa treść, nie są od siebie odróżnialne. Funkcja przedstawienia (*Darstellungsfunktion*) polega na

[9] K. Müller, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, t. 7, Basel–Stuttgart 1989, s. 1249.

[10] Najbardziej kompleksową analizę pojęcia pregnancji, obejmującą jego znaczenie poza psychologią, przedstawił E. Rausch, *Gestalttheorie der Eigenschaften ohne ausdrückliche Verwendung des Prägnanzbegriffs; Der Prägnanzbegriff in der Gestalttheorie der Eigenschaften*, [w:] *Handbuch der Psychologie*, red. K. Gottschaldt, F. Sander, Ph. Lersch, H. Thomae, t. 1, Göttingen 1966, s. 876–953.

[11] E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022, s. 225–226.

tym, że zmysłowa postać symbolu reprezentuje treść duchową. To, co dane i to, co reprezentowane, zostaje od siebie oddzielone. Funkcja czystego znaczenia (*Bedeutungsfunktion*) wyodrębnia treść duchową, która nie ma swej odpowiedniej reprezentacji w warstwie zmysłowej[12].

Funkcje te można potraktować jako potencjalne, ujawniające się w wielokierunkowości szkicu poznawczego wymiary nowej sytuacji/doświadczenia. Także, tak zaskakująco silne i bezpośrednie, nie dające się mimo tylu prób do końca zracjonalizować, działanie symboli można wiązać z tą wielowymiarowością[13].

Nasz tekst ma zwracać uwagę na podobieństwo między szkicem, pregnancją i żywiołem, jako trzema pojęciami odnoszącymi się do sytuacji nieprzewidywalności. Nieprzewidywalność, nierozstrzygalność jest zarazem bardzo silnie przeżywaną sytuacją egzystencjalną, jak również ciągle powracającą właściwością sztuki. Nasza hipoteza brzmi: sztukę można traktować jako żywioł, przestrzeń, w której wcześniej niż gdzie indziej ujawnia się to, co za chwilę stanie się rzeczywistością[14].

Żywioły nadal potrafią być brzemienne w skutki. Na szczęście, na rzecz tej dziwacznie brzmiącej tezy (że sztuka jest żywiołem), łatwo dziś przywołać takie argumenty, jak zmiany klimatu i kronika wypadków, brzemienne w nieprzewidywalne skutki. Boimy się takich sił i nie potrafimy przestać się im przyglądać. Podobnie, jak ma to ponoć miejsce z tymi, którzy znajdą się w pobliżu *Pola błyskawic* w czasie burzy.

---

[12] B. Kralemann, *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers. Zur Konstitution bedeutungsvoller Realität*, Kiel 2000, s. 42–45; Y. Hamada, *Symbol und Gefühl. Ernst Cassirers kulturphilosophische Gefühlstheorie*, Hamburg 2016, s. 52–54. W polskiej literaturze na znaczenie tych trzech funkcji zwraca uwagę Andrzej P. Kowalski, *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofija" 2003, nr 1 (3), s. 118, odwołując się do M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996, s. 54–55.

[13] Na rolę wielowymiarowości w Cassirerowskiej wersji pojęcia „pregnancja" zwraca uwagę Wojciech Bałus. „Postrzeżenie jest pregnantne nie po prostu poprzez jakości, lecz przez zawartość znaczeniową [*Bedeutungsgehalt*], którą w sobie nosi. Oprócz swojej bezpośredniej treści [*Inhalt*] ma ona specyficzną funkcję reprezentowania i symbolizowania kompleksu znaczeń jako całości, sprawiając, że wszystko to jest bezpośrednio obecne w świadomości". Za: W. Bałus, *Forma, „przedmiot dzieła", Gestalt. Max Imdahl i Erwin Panofsky*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2023, t. 85, nr 4, s. 63.

[14] Opracowaniem wprowadzającym do tradycyjnie rozumianej ikonografii żywiołów może być w zestawieniu z tłem religijnym i kulturowym obejmującym nie tylko Europę: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia woda ogień powietrze*, red. M. Wilkoszewska, Kraków 2002.

Warto wrócić do fragmentu *Filozofii form symbolicznych* Cassirera, w którym podkreśla on niemożność racjonalnego oddzielenia dwóch momentów („hyletycznego" i „noetycznego") przeżycia „fenomenu świadomości"[15]. Nieprzewidywalność charakteryzuje się tym, że nie jesteśmy w stanie w sposób uargumentowany rozstrzygnąć, czy jest stanem wewnętrznym, czy zewnętrznym wobec naszej recepcji rzeczywistości. Sztuka jako żywioł równie dobrze może być czymś obiektywnym, jak subiektywnym. W tym momencie, wbrew silnemu odruchowi, trzeba zawiesić skłonność do akcentowania wykluczających alternatyw.

„Wszystko co jest obecne, funkcjonuje w sensie uobecniania, tak jak każde uobecnianie wymaga związku z czymś, co jest obecne w świadomości"[16]. To właśnie owo wzajemne odniesienie, lecz w żadnym wypadku „forma", sam moment noetyczny, jest podstawą wszelkiego ożywiania i „uduchowienia". Uzasadnieniem abstrakcyjnego oddzielenia momentu „hyletycznego" od „noetycznego" wydaje się fakt, że oba te momenty, choć są niemożliwe do oddzielenia od siebie w sensie absolutnym, to zmieniają się w znacznym stopniu niezależnie od siebie. Oczywiście, „materia" musi mieć zawsze taką czy inną formę. Nie jest ona jednak przywiązana do jakiegoś jednego sposobu nadawania znaczenia, ale może przechodzić od jednego do drugiego i w pewnym sensie „się zmieniać"[17].

To, co nazwaliśmy brzemiennością żywiołu, można nazwać za Cassirerem ciągłą zdolnością do zmiany. Sztuka zdaje się być obszarem, w którym taka zmienność, która potrafi nawet to, co uniwersalne zmieścić w jednostkowym dziele sztuki, nadal istnieje i potrafi nieźle zaskoczyć [il. 1][18].

Sztuka, mimo braku pojęciowej jednoznaczności, musi mieć swoją substancję, która łączy fakty, daty, nazwiska, wymiary i ceny dzieł. Warto zwrócić uwagę, że od swojskiego, dającego oparcie, łacińskiego pojęcia substancji (od *sub-staneo* – stanąć pod) blisko jest do greckiego *homoousios* (współistotny). W tym miejscu natrafiamy na niezwykły splot pojęć przez stulecia dyskutowanych, które miały w języku wyrażać najbardziej ontycznie fundamentalne

[15] E. Cassirer, *Fenomenologia*..., s. 232.

[16] *Idem*, *Symboliczna pregnancja*, tłum. P. Parszutowicz, „Archiwum historii filozofii i filozofii myśli społecznej" 2021/2022, t. 66/67, s. 282.

[17] *Idem*, *Fenomenologia*..., s. 233.

[18] „I właśnie ta zdolność do zawierania »powszechników« w sensach jednostkowych to pregnancja, czyli »brzemienność« znaczeniem." Za: W. Bałus, *Forma*, *„przedmiot dzieła"*..., s. 63.

relacje między elementami rzeczywistości. Stary spór toczy się o to, czy istnienie i byt są od siebie odróżnialne czy nie. Trzy aspekty, które ciągle powracały w tym sporze (których da się także użyć do określenia sztuki) to *existentia*, *essentia* i *subsistentia*[19]. Jest to też źródło powracającego problemu – sztuka jest mimetyczna, ale wobec czego? Rzadko zadaje się teraz wprost tego rodzaju pytania, jednak nadal zachowują one swoje znaczenie. Niemożność rozstrzygnięcia tego problemu skłania do akcentowania z jednej strony niemożliwego do dokończenia szkicu, a z drugiej strony niedającego się przewidzieć żywiołu.

Jak długo, zgodnie z wielowiekową tradycją, tożsamość *homoiōma*/*homoiōsis-substantia* rozpatrujemy tylko w obszarze spekulacji teologicznej, można w uporządkowany zgodnie z nawykami ludzkiego rozsądku sposób systematyzować i klasyfikować oddzielnie sztukę, oddzielnie perspektywę metafizyczną, oddzielnie to, co rozpatrujemy w horyzoncie religii i wiary. Nauka od kilkuset lat czuje się w obowiązku pilnowania takich konstrukcyjnych dla naszej zachodniej, europejskiej rzeczywistości granic i podziałów. Kiedy zaczniemy zastanawiać się nad relacją (gr. *homousios*, łac. *consubstantialis*) łączącą – substancję sztuki z żywiołem myślenia, cały ten podział traci na oczywistości. Jako hasło, jako slogan, „współistotność sztuki" brzmi obiecująco. Akcentuje uniwersalną trafność, a to jedna z najważniejszych korzyści, jakie z myśleniem łączymy. Daremne jednak wydają się próby ustalania pełnego katalogu rzeczy i spraw, wobec których sztuka i myślenie są współistotne. I ta nieskończoność może być jednym ze źródłowych obszarów rozumienia i odczuwania sztuki w świecie właśnie jako żywiołu. W tradycji teologicznej współistotność – *homousia* – jest czymś bardziej elementarnym niż żywioły tego świata[20]. Czy możemy tak myśleć o sztuce? Nieustannie próbujemy szkicować odpowiedzi na to pytanie.

W ujęciu fenomenologicznym, odczucie elementarności sztuki jest tyle powszechne, co dalekie od wyraźnej konceptualizacji. Zwykle łączy się ono z emocjami, intensywną pracą wyobraźni, tymi elementami działania umysłu, które są przeciwstawiane uporządkowanemu myśleniu logicznemu. Sztuka,

[19] W.P. Eckert, *Albertinismus*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, t. 1, Basel–Stuttgart 1971, s. 148.

[20] J. Schneider, *Hómoios*, [w:] *Theological Dictionary of the New Testtament*, red. G. Kittel, G. Friedrich, tłum. G.W. Bromley, Grand Rapids–Exeter 1985, s. 684–685.

wbrew wysiłkom teorii sztuki i estetyki, nadal jest żywiołem. W starszej tradycji, zakładającej w ślad za Platonem i Arystotelesem rozumność natury, sztuka jako żywioł nie musi być czymś zupełnie bezmyślnym, ale jest aktywnością ujawniającą obce dla człowieka logosy. Nurty w kognitywistyce związane z poznaniem rozproszonym, z ekologią myślenia, z traktowaniem środowiska jako macierzy wydają się dziś także akcentować żywiołowość jako sytuację poznawczo intensywną, pozwalającą na szybkie uzyskanie bardzo wielu nowych informacji.

Funkcją szkicu jest błyskawiczne uchwycenie aktualnej sytuacji. Staramy się zestawić ślady, argumenty uprawdopodabniające tezę o żywiołowym charakterze sztuki. Dopiero odwołanie się do tradycji Arystotelesowskiej uświadamia zatartą w języku polskim tożsamość żywiołu i tego, co elementarne. Najobszerniej zagadnienie to zostało przedstawione w *Fizyce* Arystotelesa. To, co wytwarza natura (*physis*), jest zbudowane z czterech elementów (żywiołów), które mają zasadę ruchu w nich samych. To, co powstaje mocą sztuki (*techné*), nie ma w sobie źródła swojego ruchu, mimo to, jako podlegające zmianom, złożone z materii i formy, należy do natury. U Arystotelesa byty, które nie podlegają ruchowi, nie posiadają natury, nie są bytami naturalnymi. Równocześnie, ruch duszy (wewnętrzny, różny od wymuszonego *kínēsisvíaios*: *De anima*, 406 a), niezmieszany z materią, będący „ze swej natury aktem" (*De anima* 430 a), jest traktowany jako podstawa wszelkiego możliwego poznania dzięki intelektowi czynnemu (*noús poioún*). Arystoteles identyfikuje, zgodnie z tradycją *Timajosa*, poznanie jako ruch kołowy (*periphora*).

> A jednak trzeba koniecznie utożsamić rozum ze wzmiankowanym kołem, bo myślenie jest ruchem rozumu, a obrót kołowy jest ruchem koła do tego stopnia, że jeżeli myślenie jest obrotem kołowym, to koło, które wykonuje ten charakterystyczny ruch musi być rozumem. Ale o czym będzie [rozum] zawsze myślał? A jednak musi [to czynić], gdyż ruch kołowy jest wieczny! Przecież myślenie praktyczne posiada swoje granice – zawsze zmierza do jakiegoś celu; co się tyczy myślenia teoretycznego, to i ono również jest ograniczone określeniami logicznymi, lecz wszelkie takie określenie jest albo definicją, albo dowodem – otóż i dowód ma i punkt wyjścia i jakieś ograniczenie w formie rozumowania i konkluzji. A nawet gdy [dowód] nie dochodzi do końca, to w każdym razie nie nawraca do punktu wyjścia, lecz przybierając stale termin średni i ostatni

> [większy] idzie prosto naprzód, podczas gdy ruch kołowy znów nawraca do punktu wyjścia. Ograniczone są również wszystkie definicje. Ponadto jeśli ten sam ruch kołowy często [się powtarza] będzie musiał [rozum] często o tym samym myśleć[21].

Przypomniane przez Arystotelesa rozumienie poznania jako ruchu kołowego (*periphora*) przypomina cyrkulację żywiołów. Daje okazję do ponownego postawienia pytania, czy sztuka jako żywioł jest czymś obiektywnym na zewnątrz świadomości, czy ten sam powracający ruch działa także w obszarze subiektywności.

Oczywiście nie chodzi o to, by różnorodne ludzkie aktywności, które rozpoznajemy jako sztukę, zreifikować i ujednolicić poprzez utożsamienie z jakimś rodzajem substancji, skoro potoczne znaczenie słowa żywioł w pierwszym rzędzie odsyła do tego pojęcia. Powrót do tradycji Arystotelesowskiej akcentującej znaczenie ruchu, harmonii ruchu tego, co materialne i niematerialne, pozwala nabrać dystansu wobec powszechnej współcześnie skłonności do traktowania substancji jako czegoś wyłącznie materialnego.

Chodzi o takie posłużenie się słowem „żywioł" wobec sztuki, które, podobnie jak np. pojęcie „form symbolicznych" Cassirera, ułatwi namysł nad nią, odblokuje pewne możliwości zmarginalizowane poprzez ciągłe przypominanie, że *ars/techné* jest tym, co człowiek sam wytwarza. Powracająca w wielu tekstach teoretycznych awangardy, metafora maszyny jako ideału sposobu działania i pracy twórczej, może być tego dowodem. W trzeciej dekadzie XXI wieku maszyna pozostaje nadal opozycją wobec żywiołu. Używamy maszyn, by ujarzmiać żywioły. Być może najbliższe lata, za sprawą niesłychanie wydajnych technologii przetwarzania informacji, będą czasem, kiedy ta trwająca w ludzkiej wyobraźni opozycja zostanie zakwestionowana, a kto wie, czy nie zastąpiona przez tożsamość[22]. Zanim jednak uwyraźnią się w kulturze współczesnej nurty traktujące maszynę jako żywioł, warto zwrócić

[21] Arystoteles, *De anima*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1972, s. 407 a

[22] Śladem podobnej intuicji są uwagi wygłoszone jako wykłady z semestru letniego w 1952 r., kilka lat po końcu katastrofalnej wojny. „1. Nauka nowożytna jest ugruntowana w istocie techniki. 2. Sama istota techniki nie jest czymś technicznym. 3. Istota techniki nie jest wyłącznie ludzką machinacją, którą, dzięki odpowiednim moralnym dyspozycjom, mogłyby okiełznać ludzkie opanowanie i niezależność." Za: M. Heidegger, *Co się zwie myśleniem*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017, s. 206.

uwagę na ogromną swobodę poznawczą, jaką daje wypowiedzenie hipotezy, że sztuka może być rozpoznana i nazwana żywiołem, tym, co elementarne. Postulujemy taką tezę jako krok podobny do nazwania i wydzielenia spośród różnych „form symbolicznych" fenomenów bazowych (*Basisphenomene*) przez Cassirera[23]. Żywiołu, jego działania, nadal się doświadcza, czasem bezpośrednio. Cassirer szukał sposobów zbudowania integralnego opisu kultury i środowiska życia ludzkiego, tak by zamiast metafizycznie zdogmatyzowanych pojęć zacząć od indywidualnego doświadczenia, od „źródłowo danej intuicji"[24]. Cassirerowski fenomen bazowy miał być „sposobem pośredniczenia" (*Modi der Vermittlung*) do rzeczywistości. W podobnym znaczeniu postulujemy posługiwanie się koncepcją: *sztuka jest żywiołem*.

Cassirer wprost odwoływał się do koncepcji Leibniza:

> Wyrażenie „pregnancja" ma oznaczać właśnie ten idealny splot, to odniesienie szczególnego danego tu i teraz fenomenu percepcyjnego do pewnej charakterystycznej całości sensu. Jeśli, na przykład, obierając jeden z podstawowych kierunków naszej świadomości czasu zwracamy się ku przyszłości i wybiegamy w nią niejako, nie oznacza to, że do sumy obecnych, danych nam w teraźniejszości spostrzeżeń dokłada się po prostu nowe wrażenie, fantazmat tego, co przyszłe. Przyszłość „widziana" jest w zupełnie specyficzny sposób: jest „antycypowana" w teraźniejszości. Teraz jest wypełnione i nasycone przyszłością: *pregnans futuri*, jak nazwał je Leibniz. Pokazaliśmy już wielokrotnie, że ta pregnancja różni się wyraźnie od każdego, jedynie ilościowego agregatu pojedynczych obrazów percepcyjnych, jak również od ich asocjacyjnego połączenia i sprzężenia, i że nie można jej również wyjaśnić sprowadzając do czysto „dyskursywnych" aktów sądzenia i wnioskowania. Proces symbolizowania jest jak jednolity strumień życia i myśli, który przepływa przez świadomość i właśnie przepływając różnicuje i spaja świadomość, tworzy jej pełnię, ciągłość i stałość[25].

Sztuka zachowuje swoje znaczenie, bo wyraźniej niż inne nasze działania jest jednocześnie obiektywna i subiektywna, podobnie jak przyszłość.

---

[23] E. Cassirer, *Über Basisphänomene*, [w:] *idem*, *Philosophie der symbolischen Formen. Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, [w:] *Ernst Cassirer. Nachgelassene Manuskripte und Texte*, red. J.M. Krois, t. 4, Hamburg 1995, s. 132.

[24] *Ibidem*.

[25] E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*..., t. 3, s. 236.

BIBLIOGRAFIA

Bal-Nowak Maria, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996.

Bałus Wojciech, *Forma*, *„przedmiot dzieła"*, *Gestalt*. *Max Imdahl i Erwin Panofsky*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2023, t. 85, nr 4, s. 51–68.

Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022.

Cassirer Ernst, *Prägnanz*, *symbolische Ideation*, [w:] E. Cassirer, *Symbolische Prägnanz*. *Ausdruckshänomen und „Wiener Kreis"*, red. Ch. Möckel, Hamburg 2011, s. 51–84.

Cassirer Ernst, *Über Basisphänomene*, [w:] *Philosophie der symbolischen Formen*. *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, [w:] *Ernst Cassirer. Nachgelassene Manuskripte und Texte*, red. J.M. Krois, t. 4, Hamburg 1995.

Eckert Willehad Paul, *Albertinismus*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, t. 1, Basel–Stuttgart 1971, s. 148.

Estetyka czterech żywiołów. *Ziemia woda ogień powietrze*, red. M. Wilkoszewska, Kraków 2002.

Hamada Yosuke, *Symbol und Gefühl*. *Ernst Cassirers kulturphilosophische Gefühlstheorie*, Hamburg 2016.

Heidegger Martin, *Co się zwie myśleniem*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017.

Kowalski Andrzej P., *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofija" 2003, nr 1 (3), s. 117–130.

Kralemann Björn, *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers*. *Zur Konstitution bedeutungsvoller Realität*, Kiel 2000.

Müller Kurt, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründe, t. 7, Basel–Stuttgart 1989, s. 1249–1250.

Parszutowicz Przemysław, *O symbolicznej pregnancji*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 2022, nr 66/67, s. 267–271.

Rausch Edwin, *Gestalttheorie der Eigenschaften ohne ausdrückliche Verwendung des Prägnanzbegriffs*. *Der Prägnanzbegriff in der Gestalttheorie der Eigenschaften*, [w:] *Handbuch der Psychologie*, red. K. Gottschaldt, F. Sander, Ph. Lersch, H. Thomae, t. 1, Göttingen 1966.

Schneider Johannes, *Hómoios*, [w:] *Theological Dictionary of the New Testtament*, red. G. Kittel, G. Friedrich, tłum. G.W. Bromley, Grand Rapids–Exeter 1985.

Wertheimer Max, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, „Psychologische Forschung" 1922, nr 1, s. 47–58.

Wertheimer Max, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, „Psychologische Forschung" 1923, nr 4, s. 301–350.

ILUSTRACJA

sztuka definicja
Według Wikipedii: „sztuka, to dziedzina działalności ludzkiej uprawiana przez artystów. Nie istnieje jedna spójna, ogólnie przyjęta definicja sztuki, gdyż jej granice są redefiniowane w sposób ciągły, w każdej chwili może pojawić się dzieło, które w arbitralnie przyjętej, domkniętej definicji się nie mieści.

1. Współczesny, przyzwoity uniwersytet powinien dokładać starań...

Prezentowany zbiór studiów jest dedykowany Profesor Eleonorze Jedlińskiej, wybitnej historyczce sztuki, znakomitej nauczycielce i wieloletniej kierowniczce Katedry Historii Malarstwa i Rzeźby Uniwersytetu Łódzkiego. Książka odzwierciedla różnorodne nurty współczesnej humanistyki, ze szczególnym uwzględnieniem historii sztuki. Podzielona została na trzy części zatytułowane: SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ, W KRĘGU SZTUKI ŻYDOWSKIEJ oraz SZTUKA NOWA, SPOJRZENIE W PRZYSZŁOŚĆ. Problematyka ta konweniuje z badaniami Pani Profesor obejmującymi zagadnienia z zakresu teorii i metodologii historii sztuki, sztuki żydowskiej oraz sztuki wobec Zagłady. Teksty zawarte w tomie zainteresują nie tylko historyków sztuki, ale również kulturoznawców, filozofów, historyków i architektów.

Wydział Filozoficzno-Historyczny

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
ksiegarnia@uni.lodz.pl
(42) 635 55 77

ISBN 978-83-8331-666-6
9 788383 316666
KSIĄŻKA DOSTĘPNA RÓWNIEŻ JAKO E-BOOK